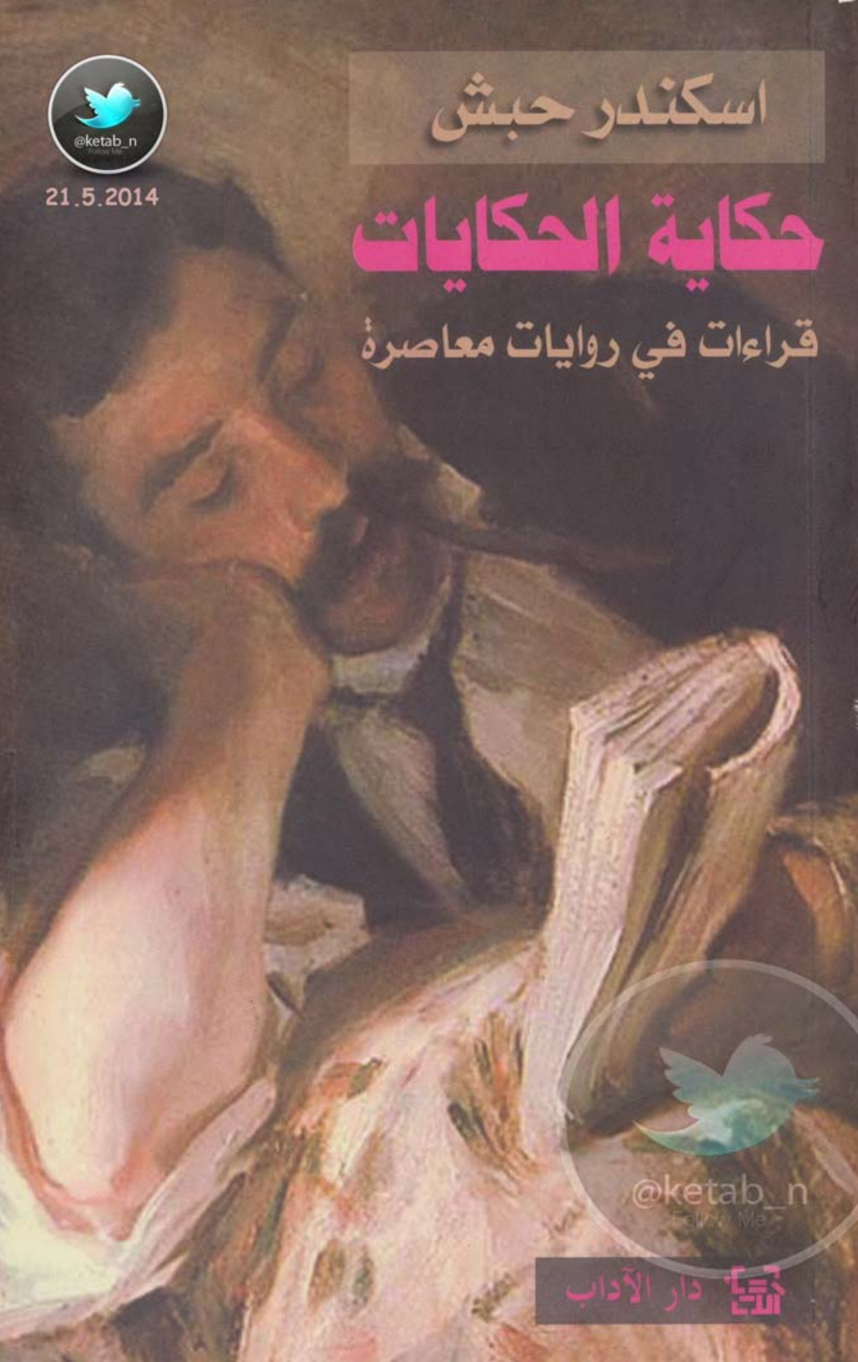
اسكندر حبش

حكاية الحكايات

قراءات في روايات معاصرة



دار الآداب

اسكندر حبش

حكاية الحكايات

قراءات في روايات معاصرة

دار الآداب - بيروت

حكاية الحكايات

قراءات في روايات معاصرة

حكاية الحكايات

قراءات في روايات معاصرة

اسكندر حبش/كاتب لبناني

الطبعة الأولى عام 2009

ISBN 978-9953-89-096-8

دار الآداب للنشر والتوزيع

ساقية الجنزير ـ بناية بيهم

ص.ب. 11-4123

بيروت ـ لبنان

هاتف: 861633 (01) - (03)861632

فاكس: 009611861633

e-mail: d_aladab@cyberia.net.lb

إلى رنا...

صديقة البلاد البعيدة

مقدّمة

لسنا هنا أمام كتاب في النقد الأكاديمي. أُفضِّل أن أُعرّف كتاب «حكاية» بأنَّه مختارات من «قراءات» - (كما يدلّ العنوان الفرعي للكتاب) - صحافيَّة أو ربّما من الأنسب القول إِنَّها مجموعة من «البورتريهات» الأدبيَّة لعدد من الروائيين «العالميين»، أقصد الأجانب، أي الروائيِّين الذين لا يكتبون باللغة العربيَّة، وذلك منعًا لأيّ التباس قد يحيلنا إلى مفاهيم نقديَّة لم أتقصَّدها، بالأحرى لم أفكِّر فيها أصلاً. من هنا، أعود وأقول إِنَّها «بورتريهات» لكتّاب، في أجزاء من سيَرهم الذاتيَّة ولبعض أعمالهم الروائيَّة. لهذا لا يدّعي الكِتاب أكثر ممّا هو عليه: مجموعة مختارة من المقالات حول بعض الروائيين التي نُشرت في صحيفة «السفير» اللبنانيَّة، على فترات متباعدة ومختلفة، حيث نجد أنَّ القسم الأكبر من هؤلاء الروائيين، قد ترجمت أعمالهم إِلى العربيَّة، وأشرت إِلى ذلك في متن النص حيث توجّب ذلك.

السؤال الأول الذي أجدني منساقًا إليه: ماذا يعني أن يُقدم المرء على جمع مقالات صحافيَّة أدبيَّة ليصدرها في كتاب؟ سؤال، لا أجد جوابًا عليه كنظيره التالي: ولماذا هذه المقالات بالذات من دون غيرها؟ قد أختصر ذلك كلّه بالقول: لا أدري. جلّ ما أعرفه أنّنا بحاجة دومًا إلى مسوغات ذرائعيَّة عديدة لنبرِّر أفعالنا. وما فعلته دومًا كان قراءة الأدب أكثر من كتابته. هل يعني ذلك أنّني كنت مضطرًّا للكتابة؟ لو تسنّى لي أن أقرِّر لفضّلت القراءة، لكن «لا بدّ من مهنة ما»، على قول الشاعر الصديق محمد العبد اللّه. ربّما هي المهنة التي استحوذت عليّ وأخذتني، أكثر، إلى هذه المناطق القصيّة، فوجدتني أفتِّش في أحيان كثيرة عن كُتّاب «مجهولين» لدى القارئ العربي، وحتى لدى بعض مثقّفيه الذين غالبًا ما يتفاجأون بكلّ اسم لا يعرفونه، إذ يميلون عادة إلى الجاهز والمكرّس، الذي لا يحتاج إلى عناء كثير وبحث (هل قرأتم بعض الصحف العربيَّة الصادرة غداة الإعلان عن جائزة نوبل للآداب مثلاً؟).

في أصل هذه المقالات، فكرة طرأت ذات يوم في اجتماع التحرير للقسم الثقافي في «السفير»، وكان الهدف منها تقديم بعض الكُتّاب الأجانب، وبعض الوقائع والإصدارات الجديدة التي تنجز «هناك»، في الغرب، لنضعها أمام القارئ اللبناني والعربي. إلاَّ أنَّ «المهنة» أخذتني إلى أبعد من ذلك، فأصبحتْ نوعًا من الشغف الذي استهلك وقتي بأسره، إذ وجدت، أنَّه من غير المعقول أن لا نقدِّم في هذه المتابعة الصحافيَّة أيّ إضافة معرفيَّة ولو صغيرة. في واقع الأمر، كنت أبحث أنا نفسي عن هذه المعرفة، فكانت الكتابة بمثابة رحلة «استعلام» حقيقيَّة.

بالطبع لجأت إلى أعمال الكُتّاب المتوفّرة في مكتبات بيروت أو تلك التي أطلبها من أصدقاء مسافرين ليرسلوها إليّ، لكنّي كنت أرجع دومًا إلى مصادر أخرى، لعلّ أبرزها الصحف اليوميّة والمجلات الأدبيّة الأجنبيّة التي تتناول هذا الحدث أو ذاك، أو التي قابلت هذا الكاتب أو ذاك. لقد شكّلت تلك المراجع نقطة أساسيّة في عملية الكتابة، ولا سيّما في تقديمها لأجزاء من سير الكتّاب الذاتيّة، إذ كانت تحتاج إلى عملية إعادة صوغ المعلومات بشكل آخر لتقديمها وفق منظور مختلف. وأعترف أنّ ثمّة لذّة لا تزال تعتريني كلّما اشتغلت على كاتب جديد، إذ يضعني ذلك في كلّ مرّة أمام امتحان مجهول، لأعيد اكتشاف أدواتي الخاصّة وقدرتي على التحمّل، تحمّل البحث والغوص في مناخات كاتب وأعماله.

يبدو أنّ كلّ ما قلته لغاية الآن ليس سوى محاولة التملّص من الإجابة عن السؤالين اللذين طرحتهما، لكنّه، في الواقع، هرب من السقوط في ادّعاء أنّ هذا الكتاب يشكّل «خلفية نقديّة» أتّكئ عليها. ربّما كلّ ما في الأمر محاولة إنقاذ بعض هذه الحياة التي صرفتها على صفحات الجرائد، وكي لا تبقى مدفونة في خزائن الأرشيف، إذ لا يزال للكتاب سحره الخاص الذي يشدّنا إليه.

لو صحّت التسمية لقلت إنّه كتاب في «خرائطيّة» الرواية، وأستعمل هذه الكلمة بمعناها الحرفي، أيْ سفر وتجوال في بلاد مختلفة الأهواء، حتى الكتّاب الذين أتناولهم ينتمون إلى مدارس وتيّارات فكريّة وأدبيّة وأسلوبيّة متنوّعة. لم أستطع التعلّق مرّة بنمط كتابي

واحد، وأكثر ما يدهشني قدرة البعض على الانحياز إلى أسلوب محدَّد، لدرجة أنَّه يصبح من محازبيه. هل بهذا المعنى يكون الأدب نوعًا من أيديولوجيا والقرّاء رجال ميليشيا؟ أعتقد أنَّ أكثر ما قتل الأدب هو هذه «العقيدة» التي تعلَّق بها البعض. كنت أنحاز دائمًا للكتاب مهما اختلف أسلوبه. أسلوب ليس عند المكرَّسين فقط، بل عند الأسماء «المجهولة»، إذ هي التي تشدّني أكثر من غيرها، وهي ما تروي رغبتي في القراءة، أي تلك الرغبة التي تبدأ بالاكتشاف لتنتهي بالدهشة. من هنا أستطيع أن أقول أيضًا إنَّه حتى طريقة التناول لم تكن تعتمد على أسلوب واحد، إذ في كلّ مرّة كنت أحاول البحث عن صيغة أخرى أو عن مقترب آخر لتناول كل كتاب، إذ وجدتني مسكونًا بالخوف والضجر من أقع في نمطية ما.

مرّة جديدة، أقول كتاب «حكاية الحكاية» ليس كتابًا في النقد الأكاديمي. ربّما لأسهّل الأمر سأقول، هو كتاب في النقد الصحافي الأدبي، أي مجموعة من المقالات الأدبيَّة فرضها الحدث الذي تابعته كتابة.

وإذا كان لي كلمة شكر في النهاية، فهي للصديق أحمد سلمان (أبو رياض) الذي أعانني كثيرًا في البحث عن هذه المقالات في أرشيف السفير، إذ لولاه لما وجدتها، وبخاصة أنَّني لا أحتفظ بأيّ نسخة من مقالاتي.

ماريو بارغاس يوسا:
الرواية كبرج مراقبة

لم يعد لا الإحساس بالعيد، ولا دقات المسرح التي تنحو صوب المخاتلة ولا الجرأة الكلاميَّة التي تُستبدل أحيانًا بطرفة عين، من الأمور المطروقة بكثرة، في الأدب العالمي الراهن. كأنَّنا نُفضِّل على ذلك كُتّاب الألم والتساؤل المستمرّ. من هنا، قد يبدو أنَّ «الوقحين» و«الباروكيين» و«الشهوانيين»، عملة نادرة جدًّا. الروائي البريطاني غراهام غرين، كان ينتمي إلى هذه الفئة من الكُتّاب. كذلك نجد أنطوني بورجيس ـ (صاحب «البرتقالة الآلية» والإنكليزي أيضًا) ـ بأنَّه يمتّ بصلة قريبة إلى هذه المناخات. أما في السنوات القليلة الماضية، قد لا نجد أفضل من الروائي البيروفي ماريو بارغاس يوسا، لنضعه في قلب هذا الاتّجاه. فالفانتازيا تبقى، بالنسبة إليه، أهمّ من كلّ شيء. بيد أنَّه أضاف إلى

هذه الفانتازيا، بعض مقادير الحبكة البوليسيَّة، التي نشعر وكأنَّها خارجة معه، من عدّة مواخير، خفيّة، قام بزيارتها، قبل أن يكتب.

لا بدّ لقارئ يوسا أن يلتقي، في أعماله، بالمفتّش « ميغريه » الذي يقوم بزيارة إلى كريبون، أو ربّما، وجد كافكا وهو يطلب مساعدة من ريستيف. مزيج مدهش لعوالم وأساليب ومناخات، وجده المئات من القرّاء عملاً لا يقاوم ولا مثيل له: إذ أفرد الكاتب مساحة حقيقيَّة للخيال الذي يعتبره، وبالرغم من كلّ إسرافاته، أثمن من كلّ مزاعم الحقيقة، النفسيَّة والاجتماعيَّة. والحال كذلك، هل نستطيع القول إنَّ الأمر عائد، في العمق، إلى نوع من الوقاحة، أو إلى إحدى الشهوات الرابليه (من رابليه، المفكّر والكاتب الفرنسي).

لقد انحاز ماريو بارغاس يوسا، ومنذ البداية، إلى المتخيّل وإلى حرّية العبارة وإلى الحقّ في إعادة إبداع العالم، من خلال الحكاية الخرافيَّة، مهما تطلب الأمر في أن يظهر ذلك، أمرًا شاذًّا أو غريبًا. هكذا هي الحال في غالبية كتبه، أكان ذلك في « بانتالئون والزائرات » (وهو كتاب جميع الإشراقات « الهيسبانيَّة ») أو في « مديح زوجة الأب » (أو « امتداح الخالة »، ترجمة صالح علماني، منشورات « المدى »، وهو كتاب جميع العقد الفرويديَّة).

بيد أنَّه، ومع ذلك كلّه، ظهر للعيان، فجأة، جانب من شخصيَّة يوسا، كان لا يزال متخفّيًا بين ظلاله العديدة: إنَّه اليوم في عمر النضج الكامل، وعمر الطموحات بأسرها. فهذا « الطفل الفاسد » و« الكاتب الشهير »، الذي يعيش متنقلاً في أوروبا، انحنى في لحظات كثيرة، في

حياته، فوق مصير شعبه. انحنى فوق هذه «البيرو» التي يبدو من الصعب جداً تحديد هويّتها. فحاضرها ليس بحاضر مجيد، كما أنَّ مستقبلها ليس بذلك المستقبل المليء باليقين.

قليلة هي البلدان في العالم اليوم، التي تهبنا مجموعة من الفضاءات والحالات المثيرة للشفقة، مثلما تفعل البيرو. فهذا البلد، الذي كان في الماضي صنواً أسطوريًّا لغنى منيع وكبير، نجده، في الزمن الراهن، يتقوَّض داخل هزال، يؤدِّي بجماليّاته إلى الذوبان، وبالنتيجة إلى عدوانية شرسة.

تتألَّف البيرو اليوم من ضفاف قاسية وجافّة، ويقال أيضًا إنَّها ضفاف قبيحة مثلما تتألَّف من جبال وصحراء وغابة أمازونيَّة كثيفة، لدرجة أنَّ المرء يختنق فيها. أضف إلى ذلك أنَّها تتشكَّل من نسيان مخيف لحضارة الأنكا (بينما يحتفظ المكسيكيون من روائعهم، من العصر الما قبل كولومبي، بذكريات حيّة لا تزال تساهم في تميُّزها) كما من تلك البروليتاريا القابعة بدون أمل، ومن الدكتاتوريين الذين يتعاقبون بإيقاع متسارع. من هنا، كيف يستطيع المرء أن يحيا في البيرو اليوم، على الرغم من آثار ماتشوبيشو (في الجنوب) وضفاف بحيرة تيتيكاكا اللبنيَّة، التي لا ينقصها لا الغموض ولا السحر ولا العظمة.

كلّ هذه الأسئلة، تظهر، الواحد تلو الآخر، في أدب ماريو بارغاس يوسا، ذي الاتساع الكبير والمتجذِّر بشكل جميل، في غالبية أعماله. ثمة كُتّاب آخرون وفي مناخات وفضاءات مختلفة استطاعوا أن

يمدحوا مزايا الخلاسيَّة. أما في البيرو، فنجد الإتنيات تتصارع في ظلّ كلّ غياب لأيّ توازن محتمل. قد يقول قائل ذو رؤية إنَّه ينبغي إنقاذ هذا البلد. هذا صحيح، بيد أنَّ الأمر ليس سوى وهم في المحصّلة النهائيَّة. من هنا وجدنا ماريو بارغاس يوسا صاحب الأفكار الكريمة أي هذا الرجل اليساري، قد انخرط في السباق إلى سدّة رئاسة الجمهوريَّة هناك. إنَّه متحدِّث لبق، يعرف كيف يأسر المستمعين. في البداية، انتقل من نجاح إلى نجاح. لقد تناسى أنَّه، وبالنسبة إلى الفقراء، ذو بشرة بيضاء ومثقّف وغني. إلاَّ أنَّه، وشيئًا فشيئًا، بدأت يقينياته السياسيَّة بالتمفصل، إذ بدا يمينيًّا، وبدأت الحشود تحذِّر منه. حين فشل في الانتخابات الرئاسيَّة، عرف يومها ذلك الذلّ الكبير، فالسلطة ذهبت إلى شخص بيروفي ذي أصول يابانيَّة.

في واقع الأمر، نجد أنَّ هذا التحوُّل من «اليسار» إلى «اليمين» (إذا جاز التعبير)، ليس وليد الحملة الانتخابيَّة، للوصول إلى رئاسة الجمهورية. بدأ هذا التحوّل، قبل فترة طويلة. ففي بداية حياته، عمل يوسا صحافيًّا، وكان، مثله مثل غالبية مثقّفي أميركا اللاتينيَّة، معجبًا بالشيوعيَّة، ومرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بفيديل كاسترو. ففي ظلّ تأثير أفكار جان بول سارتر عليه، اعتقد بوجود التزام الكاتب سياسيًّا. من هنا، جاءت رواياته الأولى، مثل «المدينة والكلاب» (١٩٦٣) فكانت نقدًا قاسيًا للدكتاتوريَّة العسكريَّة التي كانت تعيث فسادًا، في تلك الحقبة، في البيرو، وفي عدد من بلدان أميركا اللاتينيَّة. أما رواية «البيت الأخضر» ـ التي تحتوي على مجموعة من القصص المتشابكة، وحيث بطلتها بونيفيشيا، التي نشأت عند مجموعة من الراهبات

التبشيريّات بعد أن التقطنها من بين الهنود القاطنين في الغابة (ترجمة رفعت عطفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩١) ـ فقد وضعت يوسا في مصافّ كبار الكتّاب. إذ إنّها بُعيْد صدورها في العام ١٩٦٦، حازت جائزة النقد، كما حصلت في العام ١٩٦٧ على جائزة «روسو غاليغو» الدوليَّة للآداب. «البيت الأخضر» هو ذلك الماخور، الواقع إلى الحدّ الفاصل ما بين الطبيعة وبين المدينة الملوّثة. فمن خلال هرب بونيفيشيا إليه ـ التي أصبحت غانية ـ ندخل إلى تفاصيل ومناخات الحياة القاحلة في أميركا اللاتينيَّة.

لقد رغب ماريو بارغاس يوسا، بصفته روائيًّا، أن يشهد على حقيقة أليمة: حقيقة بلاده التي يمزِّقها العنف والتعصّب واللاتسامح. فبالنسبة إليه، من المهمّ جدًّا أن يظهر الكاتب «أهمِّيَّة الحرّيّة للمجتمع، ولكلّ كائن بمفرده، في الوقت عينه». من هنا، وبحسب ما يقول، جاءه الوعي الذي جعله يرى إلى الاضطهاد الذي مارسه كاسترو والشيوعيون. فتحالف مع القوى الديموقراطيَّة والليبراليَّة، لدرجة أنَّ الشتائم بدأت تصل إليه، من كلّ حدب وصوب، في القارة الأميركيَّة الجنوبيَّة.

ارتداد المثقّف اليساري، الشيوعي، هذا، على نفسه وانخراطه مع اليمين الليبرالي، نجده في قلب روايته «قصة مايتا» (١٩٨٤، ترجمة صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩) والتي أثارت جدلاً حادًّا، ليس في أميركا الجنوبيَّة وحسب، بل في العالم بأسره، بسبب التحوُّلات الفكريَّة التي أصابت الكاتب.

يروي بارغاس يوسا، في كتابه هذا، سيرة مايتا، وهو شابّ بدأ حياته بالتضامن مع الفقراء، لدرجة أنَّه كان يصوم أيّامًا، لأنَّ ثمّة أناسًا لا يستطيعون تناول الطعام. وبعد تعرّفه إلى أحد التروتسكيين، يبدأ مايتا باكتساب الطابع السياسي اليساري، فينضمّ إلى «حزب العمل الثوري» الذي سرعان ما ينقسم إلى حزبين، بالرغم من قلّة أعضائه. ما بين «حزب العمل الثوري» و«حزب العمل الثوري التروتسكي»، يحاول مايتا الاتّصال بالحزب الشيوعي، فيُطرد من الحزب، بيد أنَّه، وبالرغم من ذلك، يشارك رفاقه بالتخطيط للقيام بتمرُّد مسلّح، عبر مهاجمة «سجن خاوخا». تفشل المحاولة، ويُسجن «الثوّار».

إلاّ أنَّ يوسا، وبالرغم من انقلاباته الفكريَّة، بقيَ لفترة طويلة، حذرًا من السياسة، لأنَّها «من مصادر العنف والاعتباطية والتعسّف». لذلك، لم يتخلَّ عن دوره ككاتب وهو دور يتلخَّص في «البقاء بعيداً عن السلطة كي يستطيع المرء إفشاء تعسُّفها». ما دفعه إلى قول ذلك كانت ضخامة الأزمة البيروفيَّة. فشكَّل مع عدد من الشخصيَّات في العام ١٩٨٧، تجمّع «ليبرتاد»، وهو تجمّع للقوى الديموقراطيَّة المعادية للماركسيَّة، تعمل لصالح «التحرُّر الاقتصادي والسياسي». لكنَّه، «وبالرغم عنه»، أصبح «زعيمًا سياسيًّا وقع في فخّ النجاح غير المتوقّع للحركة». وفي إطار هذه الأجواء، لم يستطع إلا أن يتحمَّل المسؤولية. من هنا، عدم قدرته على القول «وداعًا، إنَّني أعود إلى طاولتي لأكتب». فكانت تجربة الانتخابات الرئاسيَّة.

هذه التجربة، يُدخلنا إلى ثنايا تفاصيلها مع كتاب «السمكة في الماء». في واقع الأمر، يتألّف الكتاب هذا، من «قصّتين» متقاطعتين.

الأولى، تروي طفولة الكاتب وشبابه، أما الثانية، فتروي مسيرة حملته الانتخابيَّة التي استمرت ٣ سنوات وانتهت «بالانزياح»، أي بفشل المرشّح ماريو بارغاس يوسا، في ١٠ حزيران ١٩٩٠. ثمّة صدى في نصّيْ هذا الكتاب، يجاوبان بعضهما البعض. صحيح أنَّهما لا يملكان الهيكل ذاته ولا اللون نفسه، ولكنْ ثمّة خيط خفي يجمعهما. فنصّ الطفولة مخضّب بمناطق الظلال والإبهام الروائي والأحلام الهشّة. إذ يتحدَّث فيه الكاتب عن زمن بعيد، لذلك يدرس فيه بعض الصور الماضية، يحاول أن يجد استقامة بعض التدرُّجات، اختراع حوارات، إبداع ذكرياته الخاصة. أمّا نصّ «تأريخ» المعركة السياسيَّة، فهو بعيد عن هذا السحر، إذ يقدّم فيه يوسا بيانًا مريرًا. يعدِّد ويحلِّل ويساعد النقاط الجيِّدة، والفشل، من دون أن ينسى نفسه وسط عملية التوزيع هذه. كذلك نجده يلقي بعض الخطابات، كأنَّه لا يزال يحاول إقناعنا بوجهة نظره، أي كأنَّه نسي أنَّه عاد إلى قواعده الأساسيَّة؛ عاد ليصبح كاتبًا من جديد.

نصّان يفترقان، حيث يستقلّ كلّ قسم دربه الخاص. فالقسم الأوّل موجَّه إلينا، نحن القرّاء، أينما وُجدنا، نحن الذين أعجبنا بهذه الروايات البيروفيَّة التي كتبها كمثل «العمة جوليا» و«حديث في الكاتدرائيَّة» و«حرب نهاية العالم»، إلخ...

في هذا النصّ، نعود لنجد أمكنتنا وعاداتنا، نعود لنجد شخصيَّاته وحركاته وأسلوبه الذي سحرنا. أما النصّ الأخير، فهو نصّ غير موجَّه إلينا بتاتًا. إنَّه رسالة وداع، تحيّة أخيرة يوجِّهها مرشّح رئاسة

سابق إلى أهل البيرو الذين أراد إنقاذهم. بيد أنَّهم لم يسمعوه. في قراءتنا لهذا النصّ نبدو كأنَّنا لا نفقه شيئًا من مشكلات البيرو، من هنا، نجد أنفسنا محكومين برؤية هذه التجربة الجماعيَّة المكثَّفة، لما كانت عليه هذه الحملة، لكن من زاوية نظرة فرديَّة، مغامرة، مثالية: فنحن أمام مغامرة مثقّف مخلص لآرائه، رمى نفسه بين براثن ذئاب السياسة. والسؤال الذي يطرح نفسه، في الواقع، ما يصبح عليه رجل الأدب حين يغادر الفضاء الذي بدون حدود، المتخيَّل، النظريَّة، كي يجد نفسه فيما بعد واقفًا فوق أراضي السلطة والعنف. بمعنى آخر، هل يستطيع كاتب مبدع ـ كما هو عليه يوسا ـ أن ينجح في بلد بحاجة إلى قسوة حقيقيَّة قريبة من الدكتاتوريَّة. وبشكل ثالث، ماذا كان يوسا يستطيع أن يفعل، وهو يتحدّث عن اقتصاد السوق، والنظام الجديد، وعن، وعن... أمام شعب من عاشقي الكواكب والجبال، أمام شخص يدعى فوجيموري الذي وعد مواطنيه بالقمر؟

إزاء هذا الفشل السياسي، عاد بارغاس يوسا، إلى عشيقته الأولى: الكتابة الروائيَّة. فجاء كتاب «ليتوما في جبال الآنديز»، وهي رواية تعود إلى العام ١٩٩٣، (ترجمة صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧).

ثمّة حدثان في أصل هذه الرواية: أولاً فشل كاتبها في الانتخابات، وثانيًا تلك المهمّة التي كُلِّف بها الكاتب العام ١٩٨٣، وهي مهمّة توضيح المجزرة التي ارتُكبت بحث ثمانية صحافيِّين في منطقة أوشوراكاي الواقعة في جبال الآنديز. لقد تمّ قتل الصحافيين ـ

ومثلما أشار يوسا في التقرير الذي كتبه فيما بعد ـ على يد الفلاّحين وفق الطقوس السلفيَّة.

لو عدنا بالذاكرة إلى نتائج ذلك التحقيق، لوجدنا أنَّه سبّب، بدوره، جدلاً كبيراً. انتخب ماريو بارغاس يوسا لرئاسة تلك اللجنة، وكان لتوّه قد غادر موقعه اليساري إلى موقعه اليميني. كانت المعارضة قد اتّهمت الحكومة بارتكاب هذه المجزرة البشعة، إلاَّ أنَّ نتائج تحقيقات يوسا أشارت إلى «أنَّ لا علاقة لحكومة صديقه الرئيس بيلاونده بمقتلهم» لأنَّ فلاّحي تلك المنطقة اعترفوا، بأنفسهم، أنَّهم هم الذين قتلوا الصحافيين، بالإضافة إلى جملة من التفاصيل تثبت رأيه.

في أيّ حال، أولى الملاحظات التي تلفت الانتباه في رواية يوسا هذه أنَّه اختار منطقة جبال الآنديز مكانًا لأحداث روايته. ففي السابق، كانت معظم أحداث رواياته تجري، إمّا في المدن وإمّا في الغابات... بيد أنَّه، هذه المرّة، أكمل مدار رؤيته بعنصر ثالث، وكأنَّه أصبح يغطّي جميع الأراضي البيروفيَّة. منذ بداياته في عالم الكتابة، كانت إحدى خاصّيّات هوس يوسا تكمن في فكّ ألغاز الدوافع السرِّيَّة التي تشكِّل البيرو اليوم.

ينحو بارغاس يوسا في بداية كتابه نحو القصّة البوليسيَّة. تبدأ بمقتل سائحين فرنسيَّين من قبل «الإرهابيين». السبب؟ ليس مهمًّا أن يكون ذلك قد حصل لسبب محدَّد. فالحرارة والحماقة ورفض قبول الآخر، كما رفض قبول الذات، أمور تكفي لذلك. أصبح العنف بديلاً من المنطق. الاغتيال يكاد يكون واحداً. ما من دليل على القتل

المتعمَّد. إذ ما من حوار حقيقي بين الطبقة الحاكمة والمالكة لأغنى مناجم الفحم والتي تتكلّم اللغة الإسبانيَّة، وما بين البروليتاريا الرثّة الفاقدة لكلّ شيء، والتي تتحدَّث بلغة الكيتشوا. من هنا قد يبدو القتل والاغتيال الحوار الوحيد الممكن بين هاتين الطبقتين.

بعد عملية القتل هذه، يختفي ثلاثة أشخاص من السكّان المحلّيّين، هم على التوالي: الأبكم والأمهق وزوج الهنديَّة ـ التي تظهر على بوّابة الثكنة كي تعلن عن اختفائه ـ وكان يعمل كأحد مراقبي العمّال في مشروع شقّ الطريق... لماذا اختفوا؟ لا ضرورة للسؤال. فحين يجازف المرء بنفسه وهو يعبر «السييرّا» لا يعود للواقع أيّ معنى. فهذا الواقع يغيِّر الطبيعة ولا يختلف عن المضمر. كلّ شيء هناك يشوِّه ما تبقى من هذا الواقعي. لقد أصبحت «الدرب المضيء» أكثر من منظّمة، إذ يخشاها الجميع، وهي التي ترهب الشعب وتضاعف عمليات الاغتيال. لقد أصبحت أسطورة.

عمليات الاختفاء هذه تتكاثر من دون أن ينجح أحد في تمييز ما إذا كانت تصفية حسابات أو جرائم مجانيَّة، أو تهديدات، أو خدع أو خطف رهائن... عمليات تتمّ بمجرّد كلمة واحدة. حتى النساء يمتلكهنّ الرجال عن طريق لعب النرد. إنَّه الرعب المتفشّي. كأنَّ «الدرب المضيء» صورة أخرى لنظام الدكتاتوريَّة في أميركا اللاتينيَّة.

على خلفية هذه اللوحة البانوراميَّة للمجتمع هناك، عُيّن العريف ليتوما في «مركو ناكوس» ـ وهو مركز كبير للمناجم يقع في إحدى

أخطر مناطق البيرو ـ إزاء هذه الأحداث، يبدأ ليتوما الخاضع، المكشوف البصيرة تحقيقاته حول سرّ هذه الاختفاءات..

قلت في بداية كلامي إنَّه لم يعد لا الإحساس بالعيد ولا دقّات المسرح التي تنحو صوب المخاتلة، ولا الجرأة الكلاميَّة التي تستبدل بطرفة عين، من الأمور المطروقة بكثرة في الأدب العالمي. من هنا، نجد أنَّ تخصيص الحديث عن بارغاس يوسا، من هذا الجانب، سيُبقي حتماً، الجانب الآخر من كتاباته، جانباً معتَّماً جداً. فلو كنّا في زمن آخر، لكان تمّ إحراق ماريو بارغاس يوسا، لأحرقته بعض «محاكم التفتيش» في مسقط رأسه. لماذا؟ أن يغني المرء الغريزة بمثابة «تعظيم للحرّية الفردانيَّة» وأن يحتفل بالإيروسيَّة باعتبارها مشروعاً جمالياً، وأن يجد ملذّات الجسد بأنَّها «حركة رفض لكلّ شكل من أشكال الاضطهاد». أضف إلى ذلك أنَّ الاحتفال بهذه الهرطقة الماجنة عبر أكثر من ٤٠٠ صفحة، بسخرية ووقاحة... فكلّها أمور تشكِّل مادّة دسمة، لأن يصبح المرء عرضة للحرق.

لو حدث الأمر هذا لكان شكَّل، بالتأكيد، خسارة فعليَّة وحقيقيَّة. فكتاب «دفاتر ريغوبرتو» (ترجمة صالح علماني، منشورات «الفارابي» ١٩٩٨)، يهبنا تنوُّعاً منعشاً في هذا الزمن الذي نعيشه، في هذه البقعة من الكرة الأرضيَّة، تنوُّعاً منعشاً، لا نجد بدّاً من التنويه به، ومَن نصحه إلى هواة القراءات السهلة... والخبيثة.

رواية يوسا هذه، تنتمي إلى الشريان ذاته، الذي تنتمي إليه رواية سابقة له: «مديح زوجة الأب»، التي نكتشف فيها الحبّ المحرَّم لشابّ يدعى فوفونا، والذي يكنّه لزوجة أبيه، دونا لوكريثيا.

في العام ١٩٨٨، وفي قلب انشغالاته السياسيَّة، فاجأ يوسا، الجميع بإصداره رواية تبتعد كثيراً عن اهتمامه في تلك الحقبة. جاءت رواية «مديح زوجة الأب» لتشكِّل حكاية إيروسيَّة كاملة، أو بالأحرى، حكاية ماجنة. كأنَّنا، في كتابه هذا، نجد أنفسنا أمام أناتول فرانس الذي جاء لينزّه شهيّته في حمّى أميركا اللاتينيَّة، أكثر من كوننا أمام كاتب بيروفي معاصر. إذ إنَّ «مديح زوجة الأب»، رواية تسير عبر الاستيهامات والتعاقدات، أكثر من كونها تسير من خلال التهتُّك والمباهج. إنَّها احتفاء بالجسد الذي يرسِّخ، بشكل خبيث، لا واقعيَّة الجسد نفسه. إذ لربّما كانت الإيروسيَّة، ومن خلال طبيعتها الخاصّة، قد تفتَّحت أو لنقل قد تشكَّلت على هيئة سراب من أجل عطشنا كراشدين، مثلما تشكَّلت فيما مضى الحكايات الخرافيَّة من أجل احتلامات الأطفال الصغار.

من هنا، تأتي دونا لوكريثيا لتأخذنا بيدنا، ودفعة واحدة، كي تدخلنا إلى قلب هذا النوع من الكتابة، وإلى قلب محاكاتها الساخرة. فهي امرأة في الأربعين من العمر، في عزّ فترتها الشهوانيَّة. ذات يوم، وقبل أن تذهب لتصرف المتعة مع زوجها الأخير (وهي بالمناسبة زوجته الثانية)، نجدها تعرّج على غرفة ابن زوجها، هذا المراهق الجميل، لترحِّب بقدومه السعيد. كانت عارية تحت قميص نومها الأسود الحريري. شعرها الطويل منسدل على ظهرها، بيد أنَّها نسيت، ولحسن حظّها نزع خواتمها وأقراطها وعقدها التي وضعتها من أجل حفل المساء. أي أنَّنا، وبشكل ساخر، أمام كلّ هذه «الكليشيهات»، الكليَّة القدرة، التي تشكِّل الصور، كما أنَّنا أمام الكلمات التي تغيِّر لنا العواطف: لقد

أغلق الانتظار الستائر، كما ترك الرغبات تتموضع داخل هذا المكان، لنجد أنفسنا أمام السعادة والبهجة والغبطة التي تتراقص أمام نار الغرفة المظلمة.

ما من مفاجآت، في هذه المفاجأة التي ستنشأ أمامنا: إذ إنَّ المراهق بدأ بالتدرُّب على هذا الاضطراب الغرامي، في حين أنَّ زوجة أبيه كانت أكثر هياجاً من هذا الجسد الشابّ الذي وضعته على المحكّ، قبل أن تكشفه لنفسها. تذهب دونا لوكريثيا لتروي مع الأب عطشها الذي وُلد جرّاء حضور الابن، قبل أن تذهب فيما بعد لترويه مع الشابّ نفسه.

بلمحة سريعة، يدخلنا يوسا داخل هذه التعقيدات الثلاثيَّة، حيث إنَّ الاضطرام الجسدي يتلوَّن وينحلّ عبر الوعي المبهم والغامض والخادع، ليرسم مخطَّطًا للمحرَّمات: من هنا، ثمّة سؤال لا بدّ أن يطرح نفسه: هل إنَّنا نحب شيئًا آخر غير فكرة الحب، أي، هل نحب شيئًا ينبع من غير ذواتنا؟ إنَّ قلق الجسد يجعل منّا نرسيسيّين سريّين، وعشّاقًا متخيِّلين.

تبدو لحمة السرد متقطّعة، عبر عمليات هروب إلى الميثولوجيا، وإلى أحلام اليقظة والتأمُّلات والتسكُّعات العاشقة، لتستدعي صوراً وأشخاصًا (مثل ديانا وفينوس وكوبيدون) كما تتقطَّع وتهرب نحو الجسد وزينته الإيروسيَّة... بهذا الشكل، ينبني أمامنا نوع من التخيُّل لا يمكن إلاَّ أن نتذكَّر معه تقليد «البلازون» في عصر النهضة الفرنسيَّة، والذي يتحوَّل إلى نشيد للمتع الدنيويَّة ولمعنى الحكمة في المتعة. من

هنا، نفقد تعجُّبنا، حين نقرأ ذلك المقطع المتفرّد، حيث زوج لوكريثيا شخص مهووس بنظافته الجسديَّة، إذ لا ينفكّ عن الصراخ «إِنَّني كامل».

في أيّ حال، يطرد الزوج المرأة الزانية، بينما يغازل الشابّ الخادمة، بذات القدر من اليقين والفرح، الذي سبق أن قام به مع عشيقته. فهذه النقاوات «الحيوانيَّة» لا تلتقي إلاّ كي تفترق في نهاية الأمر، بعيداً عن «الشغف النبيل». من قال إنَّ «النبل» ليس سوى ظلال وانحراف؟

في حديث صحفي أجري معه العام ١٩٩٨، رأى يوسا أنَّ هذه «التكملة» لم تكن معدّة سلفًا. قال: «لم أفكِّر أبداً، حين بدأت الكتابة، في إِعادة استعمال الشخصيّات نفسها. بيد أنَّه ذات يوم جاءتني صورة ما، وهي صورة الصغير فوفونا، قارعًا على باب زوجة أبيه دونا لوكريثيا، بعد عام من انفصالهما. بدأت بتخيُّل ما قد يكون قد حصل بينهما. فوجدت نفسي عالقًا داخل نسيج قصة طويلة».

وما هي هذه القصّة؟ إِنهَّا قصّة رجل ناضج يُدعى دون ريغوبرتو، إِنسانوي مرهف على الرغم من أنَّه يبدو سخيفًا بعض الشيء بأذنيه الطويلتين، يحصد الخيال والاستيهامات كأنَّها البهارات التي لا غنى له عنها، لوجوده بأكمله. وهو بالرغم من افتراقه عن الدونا لوكريثيا نراه لا يزال غارقًا في عشقها، بينما ابنه، المنحرف فوفونا، هذا الشابّ الفنّان المسكون بوجه إِيجون شيل، يناور بذكاء شيطاني، لكي يعيد إِحياء عاطفة زوجة أبيه.

رغبات متقاطعة و«علاقات خطرة»: تتشابك الألعاب، لدرجة أنَّ شخصيّات أخرى تدخل إلى مسرح الرواية. مثل جوستينيانا، الخادمة الصافوية ذات الفم المختلج النابض بالحياة والشهوة، والتي، تحت نظرة دون ريغوبرتو النهمة والجائعة، لا تحتمل الطلب كي تدخل تحت شراشف لوكريثيا. هناك أيضاً، نارسيسو، هذا القرين لريغوبرتو، الذي يحبّ أن يلعب مع نسائه المتعاقبات دور «المبادل». نجد أيضاً، بلوتو، العاشق المتأوّه، غير المتعزّي، التي منحته لوكريثيا، وخلال إحدى الرحلات، خدمة مختلفة، كل مساء.

ثمّة شبق يتناغم مع الرسم والأدب، إذ نعود لنجد هنا، كما في «مديح زوجة الأب»، التلميحات الثقافيَّة: فيحيلنا يوسا على إيغو شيل والانطباعيين، على كتّاب القرن الثامن عشر الذين، وكما المركيز دوساد ولاكلو اللذين حاولا تحطيم التعارض المفترض بين الجسد والروح. كذلك يحيلنا على العالم الما ـ قبل مسيحي، حيث يستنتج يوسا، وبرغبة كبيرة، «أنَّ الحياة كانت واحدة، الحياة الروحيَّة والماديَّة». من هنا محاولته في أن يعيد همزة الوصل مع عبارة إيروس: إذ يجد أنَّنا نشعر بالفرح في نهاية قرننا هذا، مع تلك الحرية التي تجعلنا وبشكل متناقض أكثر خفراً.

«يبقى الحب ارتياح الغريزة. لم تولد الإيروسيَّة إلاّ حين بدأت الثقافة بوضع العلاقة الغراميَّة على مسرح الأحداث. ما من شعب بدائي، تخيَّل ذلك. إنَّ الإيروسيَّة لا تنفصل أبداً عن الثقافة».

تتوافق هذه النظريَّة مع فكرة أخرى عزيزة على قلب الكاتب. تلك الفكرة التي ترغب في جعل المتخيَّل والرغبة والوهم أموراً تترافق

من جديد والواقع، وأن تعيد بناءه كي يُنحت بشكل أفضل. هذا ما تدفعنا إلى الاعتقاد به ضمنيًّا لعبة التعشيق، التي يستفيد منها الكاتب، كي يسجّل رحلة لوكريثيا مع بلوتو.

تروي لوكريثيا، بموضوعيَّة، واقعًا لا يراه القارئ، إلاّ عبر التقديم المبهم، لما كان يفعله ريغوبرتو المهتاج والغيور الذي كان يحتسي، في الوقت ذاته «الإستريكين مع العسل»، إلاّ أنَّه كان غير جدير بأن يحيا، بشكل كامل، بدون هذا التشويه للواقع عبر السرد. فكما نرى، فإنَّ ماريو بارغاس يوسا، لا يبتعد عن هذا المفهوم المتعلِّق «بالحقيقة عبر الكذب» الذي أعطاه عنوانًا لأحد أبحاثه حول الأدب، والذي يتحدَّث فيه، بحماسة، كما لو أنَّه كان يبرِّر مهنته ككاتب.

حين كان طالبًا، شغف يوسا بالمفكّر الفرنسي جان بول سارتر. كان يعتقد «أنَّ الكلمات ليست سوى أفعال». بعد سنين عديدة، يعود الكاتب البيروفي، لينظر بدقّة إلى مزاعم سلطة هذا الأدب. وهو هنا، حين يراجع وجهة نظره هذه، نجده يقترح علينا صيغة أخرى أقلّ تحريضًا، بيد أنَّها أكثر واقعيَّة من تلك التي علَّمه إيَّاها «بابا الوجوديَّة»: «إنَّنا لا نكتب الروايات كي نروي الحياة وإنّما كي نحوِّلها، مضيفين إليها شيئًا ما».

في الواقع، إنَّ المتخيَّل والتاريخ أمران يتعايشان سويّة، لكن من دون أن يجتاح واحدهما الآخر. هذا ما كان عليه مشروع يوسا، من البداية. وهو، بالرغم من خوضه غمار السياسة، إلاّ أنَّه أفرد مساحة كبيرة للمتخيَّل. هل فعلاً أنَّ الحياة ليست سوى وهم، بحسب تعبير كالديرون؟ أو، ومع قليل من التحوير، لا بدّ أن نجد أنَّ الحقيقة ليست سوى كذب؟

مع آخر روايات يوسا «شيطنات الطفلة الخبيثة» (ترجمة صالح علماني، منشورات المدى، ٢٠٠٨)، يعود الكاتب «ليصالحنا» مع الأدب، إذ استطاع القيام بذلك في هذه الرواية التي قد تبدو للبعض على قدر من الهذر (ظاهريًّا) إلاَّ أنَّها في الواقع رواية «فعّالة» بشكل حيوي. لقد استطاع يوسا أن يمزج فيها تقنيات التحليل الاستبطاني الكلاسيكي عبر كتابة «سريعة»، أساسيَّة، ذات إيقاع أدبي صرف. باختصار يمكن القول إنَّه تمكَّن في هذا النصّ من أن يزاوج بين أفضل ما يوجد في الرواية الكلاسيكيَّة التقليديَّة ـ (انحداره من أعمال غوستاف فلوبير وأدبه، أمر واضح كلّ الوضوح، كما أنَّه لم يتوقَّف يومًا عن مديح سلفه الفرنسي) ـ وبين الإبداعات التي هي بدون حدود والمناخات الأكزوتيكيَّة والعمق التاريخي. كلّ ذلك يمرّ من أمام أعيننا من دون أن تقع اللُحمة الروائيَّة في أيّ قيمة إيديولوجيَّة أو أن تسقط في درس أخلاقي ما.

ربّما تكمن حقيقة هذا المشروع بأسره في أنَّ الروائي يرغب في أن يعود ليشاهد علاقته مع زمنه. ومن دون أن يسقط في الرواية التاريخيَّة ـ وهو نوع يقدِّره لكنَّه لا يشكِّل أيّ خاصيّة في خياراته ـ نجده يبحث عن توازنٍ ما في «كاووس» الحياة، عن هذه الحياة المضطرمة وغير المتوقّعة، أي عمّا كانت عليه حياته نفسها. من هذه النقطة نفهم هذا المشروع الذي اختاره: زيارة ذكريات طفولته مجدَّدًا وكلّ الطوباويات التي كانت سائدة في تلك الفترة.

أضف إلى ذلك كلّه أنَّه قد يكون من الصعب بعد، في الأدب بالتأكيد، إبداع شخصيَّة نسائيَّة جديدة طالما أنّ «الضالاّت»

و« الشرّيرات » و« الفاسقات » و« الداعرات » و« المخلِّصات » و« القاتلات » و« التافهات » و« الجميلات » و« القدّيسات »، إلخ . . . موجودات في « ريبرتوار » الرواية في جميع أنحاء العالم. فمنذ «آنا كارينينا » إلى « مدام بوفاري »، مروراً بـ« أميرة كليف » وأوديت . . . وصولاً إلى شبيهاتهنّ المعاصرات، تبدو الصورة وكأنَّها لم تعد تتَّسع لإيواء أيّ شخصيَّة جديدة ـ شبقة بشكل غير معهود، أو عاشقة على الطريقة الحديثة، أو قاسية بشكل غير معروف ـ ومع ذلك هذا ما يقوم به الروائي البيروفي ماريو بارغاس يوسا في هذا الكتاب، حين يبدع مخلوقًا (روائيًّا) نسائيًّا جديداً، على الأقلّ، مخلوقًا لم ألتق به سابقًا على مرّ صفحات الروايات. إنَّها وحش لطيف جدًّا، « غلامة » تملك الكثير من العاطفة والحنان، شيطان مليء بالأخلاق. قد تستمرّ التوصيفات إلى ما لا نهاية. لكنَّ السؤال الذي لا بدّ أن يطرح، من أين جاء الروائي بـ« خرافته » هذه؟ من أيّ بقعة حياتيَّة واقعيَّة أم خياليَّة؟ كم من الوقت ترك هذه الشخصية تنضج في داخله؟ في هذا الحيِّز يكمن السرّ الروائي الذي لا بدّ أن نسأل عنه. لكن مهما كانت الإجابة، لا بدّ أن نعترف بأنَّ نتيجة ذلك أمر مدهش: فهذه « الطفلة الخبيثة »، التي تنثر الطفولة في محيطها، تبدو من أكثر الشخصيَّات الروائيَّة التي يمكن لها أن تثير دهشتنا في ما يمكن لنا أن نقرأه اليوم من روايات. لذلك، ليس عليكم لتتأكَّدوا من ذلك، إلاّ أن تقوموا بزيارة رواية يوسا « شيطنات الطفلة الخبيثة ».

نحن إذاً أمام طفلة خبيثة. لكن ماذا يعني ذلك؟ لنقل إنَّه في بداية هذا النهر الطويل، غير المطمئنّ، هناك « طفلة » تثير عذاب

الراوي، ريكاردو، (وهو بيروفي مثل يوسا كما أنَّه أيضًا مثل الروائي بكونه متعدِّد اللغات ويحبّ الثقافة الفرنسيَّة). طفلة تقنع جميع سكّان أحد الأحياء الراقية في «ليما» بأنَّها فتاة من تشيلي وذلك لتخفي أصولها الفقيرة والبائسة، كي تتمكن من الدخول إلى قلب شلّة «هؤلاء السادة» الذين يتردَّدون على الأندية الرفيعة المقام وأكثرها غنى. سرعان ما يقع الراوي في حبّها حتى أنَّه يعدها بالزواج. ومع أنَّه كان يثيرها إلا أنَّها ترفض عرضه قبل أن تختفي، حين تعرف العائلات الكبيرة التي تقطن الحيّ بأنَّها ليست سوى فتاة عادية «حقيرة» وفقيرة. وبدءاً من هذا المشهد البدائي تبدأ الرواية بالدوران والتنقُّل من مكان إلى آخر: من باريس إلى طوكيو، ومن لندن إلى كوبا - (كلّ هذه الأمكنة كان يوسا قد عاش فيها لفترات من حياته) - لترسم لنا كلّ المؤثّرات التي تتراقص أمامنا منذ أكثر من نصف قرن.

من إحدى خاصّيّات هذه الفتاة أنَّها كانت تتمتّع بعبقرية أن تظهر مجدَّداً في كلّ مرّة تختفي فيها. كان الراوي يلتقي بها طيلة حياته، وبأشكال متعدِّدة: مرّة في أوساط ثوّار أميركا اللاتينيَّة، ثانية وهي تتأبَّط ذراع موظّف كبير تحت اسم مدام أرنو (اسم يشير جيِّداً إلى انحياز يوسا إلى الكتابة الفلوبيريَّة، نسبة إلى غوستاف فلوبير)، فيما بعد يجدها عند مربّي خيول في «نيو ماركت»، ومرّة رابعة عند وكيل أبنية في جنوب فرنسا، إلخ... لكنَّها في كلّ مرّة، كانت تبدِّل اسمها، تكذب، تثير الآخرين، تسحرهم، تعيد إحياء شغف الراوي وميله لها الذي لم يفتر بالرغم من مرور السنين، قبل أن تعود لتغادره مجدَّداً. وفي كلّ مرّة كان يعتقد أنَّ الأوان قد حان، ليعيش قربها، وبخاصّة أنَّه

يمتلك ثروة جيِّدة. بالتأكيد لا يبدو الأمر خارقًا: نحن أمام امرأة غير مؤمنة بالحبّ، تطرد الثروة التي كانت تنقصها وتلقيها من خلف ظهرها لتعود بانتظام «إلى هذا الرجل الطيِّب» الذي كان يفقد عمره وهو بانتظارها. لكن ما يشدّنا إلى هذه الشخصيَّة قدرة يوسا على إضافة الكثير من المرحِ وربّما الطيبة على هذا «البروفيل» ليغنيه، ما يدفعنا إلى التشتُّت قليلاً، كما إلى تشتيتها وإلى تخضيبها بسحر مطلق. صحيح أنَّها كانت تغشّ، إلاَّ أنها سرعان ما كانت تعترف بذلك، وكأنَّها ملعونة بشراهتها. من هنا كان الراوي، كما القارئ أيضًا، يسامحها على الدوام. إزاء ذلك كلّه، نجد أنفسنا ـ وبدرجات متعاقبة ـ ننزلق أمام فتاة عاهرة بطريقة كلاسيكيَّة لتصل لأن تكون فتاة معذَّبة مليئة بالمرح. وفي كلّ مرحلة من مراحل «شيطنتها» نشعر بأنَّها كانت تتطهرن وبأنّ كلّ شيء سيسير بانتظام...

بيد أنَّ الأمر الجميل الذي يثيرنا في هذه الرواية الكوسموبوليتيَّة بامتياز، هو أنَّ بارغاس يوسا يجعل الرواية أشبه ببرج مراقبة يسمح له بأن يعود ويرى كلّ شيء، بأن يزور مجدَّدًا كلّ الأمكنة التي لعبت دوراً ما في حياته يومًا، هذه الأماكن التي جعلته سعيداً: باريس في الدرجة الأولى التي يضفي عليها سحرًا لم نجده من قبل. أضف إلى ذلك أنّنا نعود لنرى مجدَّدًا كلّ الآمال والتطلُّعات «الأخرويَّة» التي كانت سائدة في تلك الحقب المختلفة مقارنة مع تضاداتها القاتلة، أي من حركة «الدرب المضيء» إلى الكاسترويَّة، ومن «موت الإنسان» وصولاً إلى «الرغبة في الثورة» التي كانت موضة جيل الـ ٦٨ الأوروبي الذي لم يكن يعرف كيفية إبداع مستقبله مجدَّدًا. لكنَّ اللحظات الأجمل

والأروع في هذه الرواية، باعتقادي، تلك التي تأتي من مناخ آخر، هو المناخ الياباني، إذ ينحو إلى سبر أغوار المازوشيَّة الإيروسيَّة، وعلى غير المتوقّع، إذ لا بدّ أن تتساءل كيف أمكن للمرشّح الرئاسي السابق، وإلى هذه الدرجة، أن يكون خبيراً بهذه الأمور التي كتب عنها جورج باتاي مطوّلاً. وكيف أمكن لبطلته، التي كانت ذات ميول جنسيَّة كلاسيكيَّة، أن تصبح هذا الكائن الليلي التائه في مواخير طوكيو؟

ثمّة رغبة تتملّكك منذ البداية، وأنت تقرأ عن هذه الرواية ـ التي لا بدّ أن تذكّرنا أيضًا برواية الإيطالي دينو بوتساتي «Amore» ـ تكمن في أن تعرف اسم هذه «الشيطانة الخبيثة»، إلاّ أنّك لا تنجح في ذلك، إذ لا تكتشفه إلاّ في صفحات الكتاب الأخيرة، كما لو أنّه هويّة هاربة، مخفية، أليمة. هوية تحاول العديد من النساء الهرب منها طيلة هذا الوجود المليء بجثث الذين أحبّوهنّ. في البداية يلتقي ريكاردو بهذه «الطفلة الخبيثة» تحت اسم ليلي، من ثم باسم أرليت. لتعود وتظهر، متزوِّجة من الدبلوماسي باسم مدام أرنو. من ثم تعود لتتزوَّج من مربّي الخيول، لتصبح السيِّدة ريتشاردسون، قبل أن نجدها في اليابان باسم كوكيتو.

بفضل هذا الشغف الكبير بالأدب، ينجح يوسا في رهانه. استطاع أن يرسم علاقة أخرى بين المتخيَّل والواقع، وهذا ما نلحظه بالضبط في هذه الرواية. إذ يجيد الكاتب فنّ أن يسحر القارئ عبر بحثه في تجربته الخاصّة، وعبر اختياره لدروب سرديَّة قد تثير اضطراباً ما، لكن من دون أن يسقط في الاستهجان.

غونتر غراس:
التاريخ الألماني(*)

هل نستطيع أن «نتجاهل» غونتر غراس في الأدب الألماني المعاصر، وأن ننظر إلى عمارة هذا الأدب وإنجازه من دون حضوره؟ قد يكون من الصعب الإجابة عن سؤال مماثل، إذ إنَّ كل محاولة للقيام بذلك لا بدّ أن تجعلنا نصطدم بظلّ هذا الرجل الوارف، الذي شكَّل ظاهرة حقيقيَّة تستحقّ التأمُّل فعلاً مثلما هي تستحقّ القراءة، وذلك منذ صدور روايته الأولى «الطبل الصفيح» (ترجمة حسين الموزاني، منشورات «الجمل») في ستّينيات القرن المنصرم، والتي أفردت له

* - كتبت هذه المقالة، قبل اعتراف غراس في مذكّراته، بأنّه كان - وهو شابّ - على ارتباط بالشبيبة الهتلريَّة. اعتراف، لا بدّ أن يجعلنا نُعيد قراءته، وفق هذه المعطيات إذ قد يبدو أدبه بأسره، من هذه الزاوية، وكأنَّه نوع من الـ «**mea culpa**» حيث رغب في أن يغسل هذا الماضي.

مكانة كبرى في سياق الأدب في العالم... منذ البداية لم يتوقَّف غراس عن التساؤل حول التاريخ الألماني، بكلّ تشعُّباته ومساربه. تساؤلات شكَّلت خاصيّة ما، لدرجة أن كتبه بأسرها لا تخلو منها، ممّا جعله يمثِّل «وعيًا أخلاقيًّا»، حيث ينتظر منه الجميع أن يبدي رأيًا في مجمل الأحداث السياسيَّة والاجتماعيَّة والأدبيَّة التي تعبر بلاده. من هنا يشكّل غراس في ألمانيا، كما بالنسبة إلى العديد من الأوروبيّين، ذلك المثقّف المنخرط في قضايا مجتمعه، أي يستعيد تلك المقولة التي تفجَّرت مع الكاتب الفرنسي إميل زولا في بداية القرن العشرين، والتي أفسحت في المجال، في ما بعد، لكي «يلعب» المثقّف «دورًا ما» في الحياة العامّة. هذا الدور ظهر أيضًا، بشكل مباشر، في الحملة الانتخابيَّة التي قادها المستشار الألماني غيرهارد شرودر، قبل وصوله إلى سدَّة الحكم، إذ كان غراس أحد المحرّكين لحملته عبر سلسلة من المحاضرات والمقالات الصحافيَّة، قبل أن يعود ويهاجمه، إذ وجد أنَّه انزاح في سياسته عن الخطّ المرسوم لها.

مواقف غراس قد لا تؤدِّي بالضرورة إلى إجماع في بلاده. يذكر الجميع تلك الحملة «الشرسة» التي تعرّض لها في العام ١٩٩٥، إثر صدور روايته «حقل فسيح» التي أجمعت العديد من الصحف على أنَّها «غير سليمة سياسيًّا» وذلك باتّخاذها موقفًا «سلبيًّا» من الوحدة الألمانيَّة. ففي حين كان الجميع يبتهجون لهذا «العيد»، خالف غراس كلّ التوقُّعات ليتحدَّث عن استعمار «ألمانيا الغربيَّة» لـ«ألمانيا الشرقيَّة»، بمعنى أنَّ سقوط جدار برلين لم يكن سوى الشرارة التي جاءت بنوع جديد من الاستعمار. ما دفع الغالبية باتّهامه بمعاداة الحلم الألماني

الكبير. أضف إلى ذلك أنَّ «بابا» النقد المعاصر مارسيل رايخ رانيكي ظهر يومها على غلاف مجلّة «دير شبيغل» وهو يمزّق كتاب غراس هذا. لكن على الرغم من ذلك، لعبت هذه الحادثة دوراً «إيجابيًّا» إذ بيع من الكتاب ملايين النسخ في ألمانيا كما في العالم، وربّما شكّل نجاحه هذا النجاح الجماهيري الثاني، الكبير، بعد «طبل الصفيح». أضف إلى ذلك، اعتبر العديد من الأوروبيّين أنَّ هذه الرواية تشكّل «الرواية الحقيقيَّة» والوحيدة عن الوحدة التي «استعمرت فيها ألمانيا الغربيَّة ألمانيا الشرقيَّة» (وإن كانت هناك أفكار تقول إنَّ سبب تدهور الاقتصاد الألماني يعود في جزء كبير منه لهذه الوحدة).

الصورة (صورة تمزيق الكتاب) كانت أكثر من فضيحة. كانت تصبّ رأسًا في بلورة هذا المفهوم الذي أرساه المستشار الألماني السابق هلموت كول، الذي اعتبر نفسه صانع النصر التاريخي، وموحّد ألمانيا في العصر الحديث.

لقد عرف غراس إذاً كيف يغدو «وعي ألمانيا التاريخي» (إذا جاز التعبير) الذي أرّق الألمان ولا يزال، منذ نهاية الحرب العالميَّة الثانية، لدرجة أنَّ البعض يصفونه بالمحرّض، في حين أنَّ تحريضه ليس سوى ذلك التساؤل العميق عن المجتمع وعن النسق السياسي القائم في بلاده. بمعنى آخر، تبدو كتابات غونتر غراس كأنَّها الانعكاس المباشر لآليَّة المجتمع وصيرورته في كلّ تجلّياته. هذا الانعكاس الذي يستمرّ عبر «مراقبة ومعاقبة» (في ما لو استعملنا أحد عناوين كتب ميشال فوكو) هذه «البانوراما الغريبة»: التاريخ الألماني. من هنا يحب البعض أن يطلق على غراس لقب «المتربّص الجاثم فوق برج غوطي».

من فوق هذا البرج عاد ليصوغ، على شكل بيانات «كاتب للعدل»، عالم السنوات النازيَّة في «الطبل الصفيح» كما في «سنوات الكلاب» (ترجمة أحمد فاروق، منشورات «الجمل»)، كذلك وجدناه يلعب دور «المؤرِّخ المغتاظ» في روايته «حقل فسيح »التي تعالج مشكلة إعادة توحيد ألمانيا.

لكن، وبين ذلك كلّه، نجد غراس ذاك «الحكواتي» الهائل الذي يستعمل في كتبه (وعناوينه بالطبع) كمًّا هائلاً من الحيوانات: الهررة، الكلاب، الفأر، الضفدع، السرطان، إلخ... للحديث عن التاريخ الألماني (بدءاً من العصر «النيوليتي» وصولاً إلى سنوات شرودر، ومن دون أن ننسى مروره بغابات جرمانيا الكبيرة). هذه الحكاية لم تكن لتبدو كبيرة لولا هذه «العبقرية» التي تملك الكثير من «الرائيَّة» لتحيلها بهذا الاتّساع وبهذه... الألفة أيضاً.

إذا كان التاريخ يحضر في جميع كتب غراس، فإنَّنا نجده ـ أي التاريخ ـ يشكِّل المادة الرئيسيَّة لكتابه «مئويّتي» (ترجمة جيزلا فالور حجّار، منشورات «الجمل»). كان صدر بالألمانيَّة العام ٢٠٠٠ وجاء بعد سنة من حيازته نوبل، إذ يقدِّم في مئة قصّة قصيرة، مئة حادث تمتُّ بصلة وثيقة إلى المجتمع الألماني، معتبراً أنَّ كلّ قصة تعود إلى سنة واحدة، منذ بداية القرن العشرين وحتى آخره. صحيح أنَّ الكتاب تعرَّض للنقد، إذ لم يرض البعض بخيارات غراس أو اختياراته، إلاَّ أنَّ النبرة الحالية، المضادّة، لم تجتح وسائل الإعلام، فقد صدر الكتاب بعد نيله جائزة نوبل للآداب العام ١٩٩٩، أي جاءت الاحتفالات الصاخبة بهذا الفوز لتطغى على النقد الحادّ الذي كان يمكن أن يوُجَّه إليه.

يضع «مئويّتي» فوق مجرى الأحداث تاريخ القرن العشرين (١٩٠٠ - ١٩٩٩) عبر مئة نصّ قصير، حيث يعالج كلّ نصّ سنة معيَّنة وحادثة واحدة أكانت حادثة حقيقيَّة أم ساخرة، عبر نظرات رواة مختلفين متنوّعين: طفل لا يستطيع أن يمنع نفسه من التبوُّل فوق أكتاف والده خلال اجتماع عمّالي، الإمبراطور الألماني الذي يرسم الطّرادات البحريَّة والغوّاصات عشية الحرب العالميَّة الأولى، الرسائل الذكريات المتبادلة بين الكاتبين الألمانيين إرنست يونغر وإريش ماريا ريمارك، أستاذ التاريخ الذي يشرح لطلاّبه «ليلة الكريستال» في الرايخ، ذلك المراسل الذي يعلّق في العام ١٩٩٥ «على تحجيب مبنى برلمان الرايخ السابق باللمسات الساحرة للفنّان العالمي كريستو»...

أحداث وأحداث تمرّ بنا خلال هذه المئوية المختارة. لا فرق هنا بين التاريخ الكبير أو الصغير عند غراس، أي لا فرق بين التاريخ العامّ والخاصّ. من واجب الكاتب أن يلتقط التفاصيل، أن يكتب عنها إذا وجد أنَّها تشكِّل، بالنسبة إليه، زاوية صالحة للنظر، كي يطلّ منها. بمعنى آخر، كلّ شيء صالح لكتابة التاريخ، وإن كان تاريخًا ذاتيًّا لأنَّ المصائر البشريَّة هي التي تشكِّل التاريخ الحقيقي، الذي يختفي خلف شائعات تاريخ المؤسّسة الرسميَّة.

نحن أمام أصوات مختلفة، كما أنَّنا أمام لوحات وسنوات متنوِّعة من لوحات القرن العشرين وسنيه، التي تشكِّل في نهاية المطاف مجموعة من الأفكار والصور عن هذه الإنسانيَّة المبقّعة، الساذجة، المثيرة

للشفقة في أغلب الأحيان. ليس الراوي في الكثير من الأحيان إلاّ الكاتب نفسه، من هنا تأتي هذه الملاحظات الكرونولوجيَّة بمثابة وجه آخر من وجوه السيرة الذاتيَّة. ففي مقابل التاريخ الرسمي والبطولي الذي نجده في الكتب المدرسيَّة الألمانيَّة، فضّل غراس أن يكتب التاريخ «التشرّدي» والساخر الذي يذكّرنا بالمراهق أوسكار ماتساريت الذي روى التاريخ من وجهة نظره في رواية «طبل الصفيح». إنَّ الفانتازيا الخلاّقة عند غونتر غراس، كما تضاعف وجهات النظر وتصوير المواقف والشخصيَّات، تجعل من قصّة القرن العشرين هذه مجموعة من التواريخ والقصص الباروكيَّة المليئة بالمرح والشعر.

لولا غونتر غراس لربّما كانت ألمانيا تفقد رأسها. ففي هذا البلد الذي يبتعد فيه المثقّفون والفنّانون طواعية عن المشاركة في الشأن العامّ، نجد غراس، وعلى العكس من ذلك، لا يتوقَّف عن الذهاب إلى قلب «المحرّم» لجعله وعيًا جماعيًّا قد يلعب دوراً في تجنُّب إشكاليَّات المستقبل. من هنا لا يبدو غراس كاتبًا، بل هو ذلك المثقّف الذي يشير إلى أفكار حارقة كي يهزّها.

بعد فوزه بنوبل العام ١٩٩٩، رأى البعض أنَّ هذه الجائزة قد تدفعه إلى التعقُّل قليلاً. لكنَّه كان رهانًا فاشلاً، إذ عاد في العام ٢٠٠٢ ليتبوَّأ الصفحات الأولى في الإعلام الألماني، وذلك بعد نشره رواية «في خطو السرطان» (ترجمة كاميران حوج، منشورات «الجمل») التي يكسر فيها محرَّمًا من محرَّمات المجتمع الألماني وسياسته، ويعود فيها إلى الحرب العالميَّة الثانية، حيث يستعيد فيه أيضًا حادثة تاريخيَّة هي

قصة غرق السفينة البحريَّة، التي كانت تنقل اللاجئين الألمان من أراضي أوروبا الشرقيَّة بعد نهاية الحرب العالميَّة الثانية. والكتاب باع في أسبوعه الأول أكثر من ٤٠٠ ألف نسخة، وسرعان ما أصبح «بيست سيلر» بداية القرن الواحد والعشرين، في ألمانيا، إذ فاقت عملية النشر كلّ التوقُّعات. موضوع لم يتحدَّث أحد عنه أبداً، إذ يشكِّل أحد المحرَّمات التي حاولت الإدارة الرسميَّة التكتُّم عنها طيلة عقود من الزمن. إلاَّ أنَّ الكاتب تجرَّأ على خوض غمار الماضي، ليفتح كوّة يطلّ منها على هذا الموضوع الأليم باسم «واجب الذاكرة». اتَّهم البعض الكاتب بأنَّه «يصطاد في الماء العكر» وكان جوابه هو التالي: «كان يجب على جيلي أن لا يسكت أبداً أمام هذا الألم الشائك».

هل نجاح الكتاب عائد لجودته؟ «إنَّه مكتوب بطريقة لامعة وآسرة»، هذا ما كتبه يومها مدير مجلّة «دير شبيغل» رودولف أوغشتاين بنفسه، أو أيضاً كما قالت صحيفة «سود دوتش زيتونغ»: «يجعلنا نتطلَّع إلى قمّة الأدب والجماليَّة». لكن ما هو موضوع الكتاب؟ أو بالأحرى ما هو هذا السرطان؟ هل هو نوع من الزواحف (إذ إنَّ كلمة سرطان بالألمانيَّة تشير إلى «السلطعون» أيضاً) التي كانت تتقدَّم فوق رمال ما بعد الحرب العالميَّة الثانية لتختبئ، بشكل غير متوقع، في حُفرِ التاريخ الكبير والعريض؟ أم إنَّه السرطان، ذاك المرض الذي يسحق كلّ شيء ولا يقف أمامه أيّ كائن حيّ؟

ثمّة رسالة قاطعة يبثّها غراس في روايته مفادها: «صحيح أنَّ ألمانيا النازيَّة ولّدت الكثير من الرعب في ألمانيا كما في العالم، لكنّ

هناك العـديد من الألمان، وبخاصّـة الملايين من اللاجئين الـذين هربوا من تقدُّم الجيش الأحمر، قد تعرَّضوا بدورهم إلى هذا الرعب. . . » هذه هي رسالة غـونتر غراس في كتـابه، وهي رسالة أعادت وأيقظت، علانيَّة هذه المرّة، ذلك الجدال الخافت الذي بدأ منذ نصف قرن تقريبًا، والذي تجنّبه المثقّفـون الألمان وبخاصّة أهل اليسار منهم، إذ كـانوا يخشـون الوقوع « نوع من الجلد الذاتي » .

تتحدَّث رواية « في خطو السرطان » عن غرق السفينة « فيلهلم غوستلوف » التي غرقت يوم ٣٠ كانون الثاني من العام ١٩٤٥ في مياه البلطيق البـاردة وعلى متنها تسعة آلاف شخص، بينهم ٤٠٠٠ آلاف امرأة وطفل. غالبية هؤلاء كانوا من المدنيِّين الألمان الذين حاولوا الهرب من تقدُّم الجيش الأحمر إلى الجبهة « البروسيَّة الشرقيَّة » . ولغاية اليوم لا تزال تُعتبر عمليَّة الغرق هذه من أكبر عمليات الغرق في التاريخ البحري من حيث عدد الموتى الهائل كما من حيث الوسيلة، إذ إنّ الرعب يكمن في إطلاق غواصة سوفياتيَّة لطوربيد بحري، بدماء باردة ومن دون أيّ شعور بالذنب. من هنا ليست قصة غرق « التيتانيك » (في العام ١٩١٢) أمام هذه الكارثة سوى « مزحة » (بمعنى من المعاني، إذ كان عدد الضحايا ١٥١٣ ضحية) .

عبر روايته قصّة هذه السفينة، بدءاً من عمليَّة بنائها وحتى غرقها، وعبر إعادة تركيبه تاريخ الشخصيَّات المتداخلة في هذه القضية من خلال كمّ مهيب من التفاصيل الصغيرة، يكسر غونتر غراس مع صمت ما كان مسيطراً ليجتاز عتبة المحرم. « فالغوستلوف » مع جسورها

الثمانية المتقابلة وصالات ألعابها وصالوناتها وحوض السباحة الذي فيها وتجهيزاتها غير العادية، و« حاناتها » كانت أشبه بالقصر العائم الممثّل للقوميَّة الاشتراكيَّة. أضف إلى ذلك كلّه رحلاتها الأربع والأربعين التي قامت بها إلى النرويج بين العام ١٩٣٧ تاريخ بدئها بالعمل، وتاريخ تحويلها إلى مستشفى عائم خلال سنوات الحرب. وما ذلك كلّه إلاّ تورية وتلخيصًا للسنين الظافرة التي تمتّع بها الرايخ الثالث.

يبدو غراس في كتابته هنا وكأنَّه يتبع أثلام هذه السفينة التي كانت تخلِّفها وراءها فوق المياه. من هنا لا نجده يخفي أيّ شيء من نجاح هذه البروباغندا التي عرفتها « الفيلهلم غوستلوف »، لأنَّها سمحت، بفضل تنظيمها وقوّتها، لقسم كبير من الطبقة العاملة أن تقوم بهذه الرحلة الفاخرة و« الوطنيَّة » على متنها. من هنا، وما عدا كتاب إنكليزي وفيلم ألماني (يقول عنه غراس في روايته إنَّه سيِّئ) لم يتناول أحد حادثة الغرق هذه، لتبدو أنَّها غرقت لعقود في بحر الصمت والنسيان.

من السهل علينا « تخيُّل » أسباب هذا الصمت: لم يكن السوفيات بحاجة إلى جعل قبطان الغوّاصة التي أطلقت الطوربيد البحري بطلاً قوميًّا لقدرته على إغراق هذه الباخرة التي كانت تحمل كلّ هؤلاء المدنيّين. ونستطيع أن نتخيَّل أيضًا موقف الغربيّين، بعد اكتشافهم مخيّمات التعذيب النازيَّة، المليء بالخجل والعار فيما لو حوّلوا الغرقى الألمان إلى ضحايا يملكون الوزن ذاته. أمام هذه الظروف كلّها، تمّ التغاضي عن لحظة ما من لحظات التاريخ، على الرغم من أنَّها

لحظة مليئة بألوف الجثث. من هنا كان بإمكان هذا الشخص، الحائز جائزة نوبل للآداب والصديق القديم للمستشار ويلي براندت، والمناضل الشرس في صفوف الحزب الديموقراطي الاشتراكي، أن يتحدَّث عن هذا الموضوع من دون أن يُتّهم بالقوميَّة والنازيَّة.

تكمن فرادة غراس في هذه الرواية في اختياره، كراوٍ، أحد الصحافيين «العاديين» (حتى لا نقل التافهين) في فترة السبعينيات ويُدعى بول بروكريفكي، وهو ابن لإحدى الناجيات من هذا الحادث: تولا بروكريفكي. لكن لننتبه جيِّداً: ليست تولا هذه إلاّ واحدة من المعارف القديمة وبخاصّة بالنسبة إلى قرّاء غراس. إذ سبق لهم أن التقوها في العام ١٩٦٠ في واحد من أفضل كتبه «القطّ والفأر» (نجده بالعربيَّة أيضًا عند الناشر ذاته). ويقال إنَّ هذا الكتاب ألهب يومها أوروبا الأدبيَّة بأسرها.

على طريقة بلزاك إذاً، يسير غراس في إخفاء شخصيَّاته ليعيد إظهارها في كتاب لاحق. لكنَّ قدرها على المستوى عينه من الإشكاليَّة التي نجدها في القدر الألماني، بمعنى أنَّ تولا هذه، «هذا المخلوق ذو السيقان النحيفة»، المصنوعة من الجلد والحشريَّة، كانت تملك خاصّيَّة واحدة في مراهقتها: ابتلاع منيٍّ رفاقها في المدرسة الذين كانوا يلهون بالغطس في مياه البلطيق. كل هذا ليشير إلى سقوط كاسحة ألغام بولندية، قديمة، في مرفأ دانتسيغ. لم يتوقّف غراس يومًا من العودة إلى دانتسيغ. إنَّها مسقط رأسه، ألمه، هوسه، مركز «محرقته»، إنَّها التي تعطي الحياة لكلّ شيء. لقد وُلد في هذه

المدينة التي أصبحت مدينة بولنديَّة تُدعى غدانسك. أي أنَّنا أيضًا، وبعد الحرب، أمام بلد تاه في ذاكرة غراس ليتحوَّل إلى سراب مستمرّ. إلى شرارات كئيبة. لأنَّ غراس، بهذا المفهوم، بقي هذا «المنفي»، هذا «اللاجئ» البعيد عن وطنه.

عندما شاهدت بعض الصبية ورؤوسهم في الماء المثلَّجة لبحر البلطيق وسيقانهم الجامدة مرتفعة في الهواء، ابيضّ شعر تولا. كانت في السابعة عشرة من عمرها حينذاك، وقد نجت لتوِّها من غرق الباخرة الألمانيَّة. كانت صور الأجساد التي هرستها الجموع الهستيريَّة، المكتئبة، لا تزال عالقة في عيونها، كما لا يزال في رأسها صراخ الأمّهات اللواتي كنّ يبحثن عن أيادي أطفالهن ليمسكن بها، حين وضعت تولا ابنها، وهي على متن أحد مراكب الإنقاذ.

من هذا السرد، يصف لنا غراس البلطيق أيضًا. لكنَّنا أمام نوع من السرد المتشظِّي الذي لا يسير وفق خط أفقي. قفزة من هنا، حكاية من هناك، تسلسل كرونولوجي في بعض الأحيان، ليلتفّ على طريقة الفلاش باك. سنوات الحرب بالتأكيد لكنَّنا أيضًا في الستّينيات والسبعينيات. نعود أيضًا إلى «دافوس» حيث قتل شابّ يهودي غوستلوف النازي. يصف غراس عبر عينيْ ابن تولا (الصحافي)، لنقفز إلى بعض الأجيال اللاحقة، التي تروي قصة الباخرة على طريقتها، أيْ وفق المفهوم النازي الجديد.

للمرّة الأولى، يأتي كاتب ألماني ذو شهرة كبيرة ليقدِّم تحيّة إلى هؤلاء الـ ١٢ مليونًا ونصف مليون نسمة، الذين توجّب عليهم، بين

ليلة وضحاها، أن يتّخذوا قرار الفرار لإنقاذ أنفسهم من الموت والقتل. في مناخ من الرعب الذي غذّته حكايات الاغتصاب والمجازر. عبر كلام إحدى شخصيّات الرواية يرثي غونتر غراس هذه «العذابات الكبيرة التي اختفت وراء الصمت، وهو صمت عائد إلى أنَّ الغلطة التي ارتكبت (النازيَّة) كانت ساحقة والندم له الأولوية»، لذلك «أصبحت هذه القضيّة حكرًا على اليمين المتطرِّف»، إنَّها «خسارة لا تُعوّض».

بعد الحرب، شهدنا في واقع الأمر «نبرة سيِّئة» في ألمانيا الغربيَّة. اكتشفت الأجيال الشابّة، برعب، مسؤولية ذويهم عمّا ارتُكب تحت الحكم النازي، لذلك لم يرغبوا في استدعاء ذاكرة جلجلة هؤلاء المهاجرين. أما في «ألمانيا الشرقيَّة»، المرتبطة بالاتّحاد السوفياتي، فكان الموضوع يمثِّل نوعًا من «التابو»، من المحرّم الغوص فيه. ولم يُذكر إلاّ في العام ١٩٩٧، حين أثار الكاتب الألماني ف. ج. زيبالد النقاش حين وشى بجبن المثقّفين وصمتهم تجاه عذاب الألمان، تحت قصف الحلفاء الجويّ، في بحث له بعنوان «الحرب الجويَّة والأدب».

مع رواية غراس هذه، ثمّة «مرحلة ضروريَّة» قد تمّ اجتيازها، هكذا عنونت الصحف الألمانيَّة وحيّت الكاتب بصوت واحد. حتى «بابا» النقد الألماني الأدبي مارسيل رايخ رانيكي، الملقب بـ«هدّامة الكتب» والذي هاجم كتب غراس الأخيرة، انحنى بهيبة أمام «أفضل كتب غراس».

تعكس رواية «في خطو السرطان» إذًا، تمزّق الألمان الأليم تجاه تاريخهم المعاصر. من هنا، يحاول الراوي ـ الذي ليس سوى ابن تولا ـ

أن ينسى الظروف الدراميَّة لولادته، التي تجعل منه الرسول المحتّم الذي اختاره القدر كما والدته ليروي الكارثة. إلاّ أنَّه لا يستطيع ذلك، فيأتي كونراد، ابنه، ليضطلع بهذه المهمة، بيد أنَّ عائقًا يجعل من كلامه غير ذي، إذ إنَّه ينتمي لليمين المتطرِّف، ونجده يعلن على موقعه الخاص على الإنترنت عن ضرورة الوصول «إلى انتقام دموي». إزاء ذلك، يشهد موقع الإنترنت هذا، نقاشًا حاميًا يدور بين كونراد وشابّ يقدِّم نفسه على أنَّه يهودي يذكر بأنَّ الباخرة كانت تحمل أيضًا ألف جندي ألماني، كانوا يرفعون علم الحرب العائد للبحريَّة الألمانيَّة.

بعض النقّاد تحدَّثوا كثيراً عن هاتين الشخصيَّتين، اللتين لا ترويان إلاّ مقاطع قصيرة عن حياتهما الخاصّة، معتبرين أن كونراد ليس سوى فيلهلم غوستلوف (الذي تحمل الباخرة اسمه) وهو الذي كان قائداً للجناح النازي في سويسرا، والثاني، ليس سوى قاتله، اليهودي دافيد فرانكفورتر...

في علاقة تتأرجح بين الحبّ والبغض، يقرِّر الاثنان أن يلتقيا، وعند نهاية يوم مشرق قاما خلاله «بإعادة برمجة العالم وتخيُّله» يقتل كونراد مواطنه، ويختم غراس روايته بالقول: «لن يتوقّف هذا. هذا لن يتوقَّف أبداً».

جوزيه ساراماغو:
التاريخ أسرع من الفكر

لا شكَّ في أنَّ الأمر عائد إلى إحدى مصادفات القدر الذي نتَّكل عليه، أكثر ممّا نتَّكل على غيره: هكذا تتلخّص السيرة «العربيَّة» (فيما لو جاز التعبير) للكاتب البرتغالي جوزيه ساراماغو. حين حاز جائزة نوبل للآداب العام ١٩٩٨(*) لم يكن أيّ من كتبه قد نُقل بعد إلى العربيَّة، من هنا كانت حظوظه في أن يكون حاضراً بيننا شبه معدومة. هذا الجهل غير «المتقصّد»، دفع بعض مثقّفينا إلى استعادة النغمة

* ـ ممّا جاء في حيثيات منح الجائزة يومها أنَّ ساراماغو تمكّن «عبر استخدامه المجاز المدعوم بالخيال والعاطفة والتهكُّم من جعل الواقع المتباعد، ملموساً...». وأضافت اللجنة: «أنَّ شهرة ساراماغو ترتكز على عبقرية حرّة وأسلوب مبتكر ودفّاق، حيث يتحرَّر سيل الجمل بفضل علامات قطع محدودة، وعلى غنى سمعي للغة البرتغاليَّة وأسلوب سردي يقيم علاقة حميمة مع القارئ».

القديمة الحاضرة أبداً والتي تفيد، في كلّ مرة لا يعرفون فيها اسم الفائز، إلى القول إنَّه تمّ اختيار فلان أو فلان نظراً لارتباطه بالحركات المعادية لحركة التحرُّر العربي، أي بمعنى آخر لأنَّه صهيوني ويهودي ومعادٍ لقضايانا القوميَّة. أضف إلى ذلك جنوح البعض إلى التحليل بالقول، دعماً لآرائهم «النيِّرة»، إنَّ الأكاديميَّة السويديَّة كان باستطاعتها اختيار جورجي أمادو (الكاتب البرازيلي) مثلاً فيما لو أنَّها أرادت مكافأة اللغة البرتغاليَّة، على افتراض جنوح الأكاديميَّة السويديَّة إلى مكافأة لغات في السنوات الأخيرة أكثر من كونها تكافئ أفراداً معينين.

بالتأكيد يلعب أمادو دوراً كبيراً في إشعال التهويمات العربيَّة بكونه كان لا يزال يعلن انتماءه للحزب الشيوعي وللحركة اليساريَّة، أضف إلى ذلك «واقعيَّته الاشتراكيَّة» التي لا تزال حاضرة في نفوس الكثيرين، على العكس من أدب آخر، كأدب ساراماغو على سبيل المثال، الذي لا يتَّكئ على «النضال» المباشر.

«المفاجأة» لم تكن في اكتشاف هذه القامة الروائيَّة الكبيرة فقط، بل في تكشّف ارتباط الكاتب السياسي (الحزب الشيوعي البرتغالي)(١)، أضف إلى ذلك دفاعه عن القضيَّة الفلسطينيَّة

---

١ - ربّما ينبغي أن نضيف هنا أنَّه في شهر آذار من العام ١٩٩٩، وأمام «سيل الخسائر» التي تعرضت لها صفوف المنشقّين الكوبيين، أعلن ساراماغو تضامنه مع كاسترو، باسم المثالية الماركسيَّة، قال: «إنَّنا نعيش على كوكب للأغنياء، حيث هناك ٢٢٥ شخصاً يملكون ٤٠ بالمئة من الغنى العالمي. أن يبقى المرء شيوعيًّا، أمر لا يزال يحتفظ بمعناه الكلّي... لقد سقط التطبيق الحسّي للأفكار الشيوعيَّة، وليست الشيوعيَّة نفسها.. ما من شيء أكثر لا إنسانيَّة من الرأسماليَّة. =

وبشراسة، مثلما كانت عليه مواقفه منذ بدء الانتفاضة الثانية تحديدًا، لدرجة أنَّ مواقفه هذه «شقّت» بعض المثقّفين العرب: منهم من وافق على توصيفه ما يجري في فلسطين بأنَّه أشبه بمخيمات الاعتقال النازي، ومنهم من وجد أنَّ السياسة التي تنتهجها إسرائيل هي سياسة تطهير عرقي. في أيّ حال، وعلى الرغم من حسن نوايا ساراماغو، إلاّ أنَّ مفهومه للصراع لا يتعدَّى مفهوم التاريخ الأوروبي في النظر إلى الأشياء، وما توصيفه إلاّ الدليل على ذلك. من قال لساراماغو إنَّنا نريد الجمع بين «الأمرين»؟ لا أعتقد أنَّ هذا التشبيه يفيدنا بشيء، أي إذا أردنا فعلاً الوقوف إلى جانب الفلسطينيين ليكن ذلك على خلفيَّة ما يجري، وليس على خلفيَّة المحارق النازيَّة والاستعارات والمجازات والتشابيه.

مهما يكن من أمر، نجد اليوم أنَّ غالبية أعمال ساراماغو قد تُرجمت إلى العربيَّة (من فوائد جائزة نوبل بدون شك) وهي تتيح للقارئ العربي إطلالة جيِّدة على أدب يحفر لنفسه مكانة كبيرة في خارطة الإبداع في العالم اليوم. في أيّ حال، لم يخب ظنّ محبِّي الأدب في اكتشافهم لهذا الروائي إذ هو، بدون شكّ، أحد أهمّ كتّاب

= من دون شكّ، يفسّر كلامه هذا شكوكيّته الأوروبيَّة التي طالما تحدَّث عنها. إذ نكتشف معه دائمًا فكرة ما، عن البرتغال هذه، التي يلوح طيفها على تخوم القارة الأوروبيَّة: أي فكرة الجنوب ضدّ الشمال، وفكرة الفرادة الوطنيَّة المناقضة، بفخر، لخطابات تكنوقراط بروكسل، التوافقيَّة، أي نجد «الفادو»، دومًا ضدّ «اليورو...» لهذا السبب، لا يتوقّف، ساراماغو، الروائي، عن تكرار زياراته إلى تاريخ بلاده، المثبت قدميه، بعناية فائقة، في الذاكرة الجماعيَّة.

البرتغال وأوروبا الذين عرفوا كيف يؤسِّسون لخط متميِّز في الرواية المعاصرة.

جوزيه ساراماغو، العصامي، الذي عمل في مهن عديدة قبل أن يتفرَّغ للرواية وهو على عتبة الستّين، أسَّس لرواية ذات تاريخ متخيِّل، يروي الحاضر، ويفكِّر بالمستقبل. إذ ثمّة كتّاب، ومنذ سنّ مبكّرة، يأخذون على عاتقهم فكرة اجتياز كثافة غابة الإبداع الأدبي، بينما على العكس من ذلك نجد كتّابًا ينتظرون طويلاً، قبل أن يفكِّروا بالقيام حتى بالخطوة الأولى. من هؤلاء مثلاً الكاتب الفرنسي جان ماري لوكليزيو الذي يعتبر أنَّ الكتاب ليس سوى ثمرة، علينا أن ننتظر نضوجها لفترة طويلة، كما أنَّ الحياة بكلّ تشعُّباتها والتواءاتها هي السبب الرئيسي في غذائه (هذا الكتاب).

جوزيه ساراماغو، (مواليد ١٩٢٢)، ابن مدينة أزيناغا (وسط البرتغال)(١)، أي ابن مدينة السماء الرماديَّة والشمس، مدينة الضباب والنواح و«الفادو»، ربّما ينتمي إلى هذه الفئة الثانية، إذ انتظر مطوّلاً، قبل أن يفكِّر في اجتياز أدغال الرواية. بمعنى آخر، لقد دخل متأخِّرًا جدًّا في عالم الأدب. فروايته الأولى «ليفنتادو دوتشاو»، لم تبصر النور إلاّ وهو في الثامنة والخمسين من عمره.

كان قبل ذلك، قد أصدر العديد من الدواوين الشعريَّة والمسرحيّات وكتب المقالات، وبعض «المحاولات الروائيَّة»، لعلَّ أبرزها

١ ـ ولد لعائلة من المزارعين لا تملك أيّ أرض، وقد نزحت من الريف إلى لشبونة. عمل في مطلع حياته صانع أقفال، ومن ثم صحافيًا ومترجمًا قبل أن يكرّس وقته كلّيًا للأدب.

العام ١٩٧٦، كتاب «وجيز الرسم والخطّ». بيد أنَّه ذات يوم، يقرِّر أن يكتب سيرته، على شكل رواية، وكأنَّه اكتشف في الكلمات تعويضاً ما عن هجرة اللون. من هنا وجد النقّاد أنَّ الفنان هذا ليس، في واقع الأمر، سوى جوزيه ساراماغو نفسه. فهو بعد أن مارس مهناً عديدة، وبعد أن كتب محاولات مختلفة في المسرح والشعر وغيرهما، قرَّر أن يكتب رواية. لذلك من الطبيعي، أن تأتي الرواية هذه على شكل سيرة ذاتيَّة. صحيح أنَّ رواية «وجيز الرسم والخطّ»، لم تكن متينة البنيان الروائي، إلا أنَّها تشكِّل الأساس الذي انطلق منه ساراماغو في ما بعد، لرسم هذا العالم الروائي، الذي أوصله إلى شهرته العالميَّة، أي، بمعنى آخر، نستطيع أن نجد في كتابه هذا كلّ الأفكار والهواجس، التي عاد يطورها في ما بعد، على مختلف مراحل حياته، أي في كتبه الروائيَّة اللاحقة. من هذه الأفكار والهواجس، نجد على سبيل المثال مساءلته التاريخ الراهن، الذي نحياه، أو الذي نعيش فيه.

من هذا الأساس، ينطلق في كتابه «ليفنتادو دو تشاو» (١٩٨٠)، والذي كان السبب في شهرته البرتغاليَّة. تدور فكرة الكتاب حول تحقيق صحافي، يرغب أحد الصحافيين في إجرائه، عن ثورة الفلاّحين التي حدثت في منطقة ألينتاجو. وساراماغو هنا يستعيد، أيضاً، الكثير من تفاصيل حياته (إذ عمل صحافيًّا لفترة لا بأس بها). وعبر هذا التحقيق، نتعرّف إلى حياة تلك المنطقة، اليوميَّة، التي تعاني البؤس والإهمال والدكتاتوريَّة... فالزمن هو زمن سالازار، الذي يعاقب.. «البروليتاريا». لكنَّ ساراماغو، الشيوعي (منذ العام ١٩٥٩)، لا ينحو في كتابته إلى تقديم تقرير «لجنة مركزيَّة»، وإنّما

يُدخلنا إلى هواجس السكّان، حياتهم، تفاصيلهم اليوميَّة، معاناتهم. وفي الطرف الآخر، يصوّر لنا الإقطاع: الإقطاع السياسي والعسكري والكنسي، المرتبط ببعضه البعض بشكل وثيق جداً.

وإذا ما كانت «شيوعيَّة» ساراماغو، تظهر بشكل ما في هذا الكتاب، فإنَّها ترتكز على العدل والمساواة والنظام الديمقراطي.. من هنا، قد تكون شيوعيّته أكثر إنسانيَّة، ولا تتوسّل، بأيّ طريقة، «دكتاتوريَّة البروليتاريا»، أي يبحث عن الوجه الإنساني عند هؤلاء المعدمين والفقراء، الذين يعانون جملة من الاضطهادات المتكرِّرة والمستمرّة.

في العام ١٩٨٢، يحفر ساراماغو، اسمه عميقاً في تاريخ الأدب البرتغالي، مع رواية «مذكّرات دير»، تُرجمت إلى الفرنسيَّة، تحت عنوان، «الإله الأكتع». عمليًّا، يشكِّل كتاب «الإله الأكتع»، الكتاب السابع عشر لساراماغو (مع مجموعاته الشعريَّة ومقالاته...)، إلاَّ أنَّه روايته الثالثة، التي نجد فيها كلّ ما صنع في ما بعد قوّة عمله، وبُعده الملحمي. روايته هذه ليست، في الواقع، سوى توصيف دقيق وباروكي للشبونة في القرن الثامن عشر؛ لشبونة قبل زمن قصير من حدوث ذلك الزلزال الرهيب والشهير الذي دمَّرها في الأول من تشرين الثاني العام ١٧٥٥.

في «الإله الأكتع»، يبدو ساراماغو وكأنَّه يقف في مكان متناقض، أي ثمّة زاوية أخرى، ينظر منها إلى الأمور. إنَّه يغنِّي لشبونة في عصر جوزيه الأول، أي يغنِّي لشبونة «أميرة مدن العالم، تلك

المدينة التي يمّحي من أمامها البحر العميق» (بحسب ما يقول كاميوش، الكاتب البرتغالي الشهير). فالروائي هنا يقوم بكتابة تاريخيَّة، متردِّدة، ارتيابيَّة. يستدعي ساحرات محاكم التفتيش والعبيد والأمراض المعدية والخيمياء وتقاليد العصر. مثله مثل جميع كبار كتّاب العالم، يجعل ساراماغو الكون، حدوده الأدبيَّة. فلشبونة بالنسبة إليه هي العالم، بينما تشكِّل «مافرا»، البؤرة التي نتعرَّف من خلالها إلى جنون العالم، أي الهزّة الأرضيَّة وما يرافقها... بيد أنَّ الهزّة هذه ليست سوى إشارة على أنَّ العدالة الاجتماعيَّة لا تزال ممكنة... وأنَّ الحبّ البشري، أي المواطن، لا يزال بإمكانه إنقاذ العالم بأسره.

هذه العاطفة، أي هذا الحب، يقدِّمه إلينا ساراماغو عبر «غرام» الساحرة «بليموندا الأقمار السبعة» والمحارب «بالتازار الشموس السبع». فالروائي هنا يخترع التاريخ، وهو ليس شاهداً عليه، وإنّما مشارك حيوي فيه... أمام ذلك كلّه، تأتي هذه الرائعة لتمزج التقاليد الباروكيَّة مع أفضل أنواع البهارات والتوابل: في إطار لشبونة القرن الثامن عشر. يحرِّك ساراماغو الكاميرا تحريكًا طويلاً على الملك حنّا الخامس، ذلك الملك الداعر الذي بذّر ذهب المملكة في مجونه مع راهبات دير أوفيديلاس، تحت نظرات العُرْج والمحدودبين الهاربين من لوحات جيروم بوش. رواية اتهاميَّة، عنيفة، فولتيريَّة (نسبة إلى فولتير، المفكّر الفرنسي)، توبّخ وتسوط اللاتسامح الذي كان متفشّيًا في البرتغال القديمة المغتصبة من قبل «السيف ومرشّة الماء المقدَّس» (العسكر والإكليروس).

لا بدّ لمتابع الأدب البرتغالي الحديث والمعاصر من أن يلاحظ غناه وتنوُّعه وتعدُّده. فإذا ما كانت مثلاً ليديا جورجي تفضّل، في كتبها، رواية قصص الشعب والأرض والمدينة والحنين، وإذا ما كان أنطونيو لوبو أنطونيس يبدو لنا مسكونًا وهاجسًا بالماضي السياسي للاستعمار البرتغالي، المرتبط بالحرب في أنغولا، فإنَّ جوزيه ساراماغو يقترح علينا طريقًا ثالثًا اعتقد أنَّه أغنى وأعقد وأجرأ.

هذا ما نجده في روايته «سنة موت ريكاردو رييش»، (وتلفظ بالبرتغاليَّة رييش، ترجمة منشورات «المدى») التي يهاجم فيها الأسطورة «اللوزيتانيَّة» (البرتغاليَّة الصرفة) بامتياز، المجسَّدة في الشاعر فرناندو بيسوا، على الأقلّ، عبر شخصيَّة أحد «بدلائه»(*) ريكاردو رييش. فكما هو معروف، كتب الشاعر البرتغالي بيسوا جلّ شعره «بأسماء مستعارة،» وكل اسم، أي كلّ شاعر، كان صاحب أسلوب ونظرة مختلفة. من هذه الأسماء الشخصيات المستعارة، كان هناك ريكاردو رييش، اللاتيني، النصف هيلليني، الطبيب الملكي، نصير «الباغانيَّة الجديدة». وحين يحفر ساراماغو خيالاً على خيال، يذكّرنا بأنَّه يمكن للأدب أن يكون رسالة مختارة من الكذب كي نصل إلى الحقيقة، ما يشكّل في النهاية احد الموضوعات الكبيرة لعمل واسع ومتعدّد.

فبخلاف عدد كبير من روائيي العالم الذين يتسلّون بالاستيطان اليومي واللاشيء، يمارس جوزيه ساراماغو «أدبًا متطرِّفًا»، يمارس أدب

---

* ـ أقصد الـ **Hétéronyme** وليس الشخص نفسه.

المغالاة والتوسّع. فالشخصيأّت عنده على علاقة دائمة بالتاريخ، مع سديميَّة الزمن الراهن، مع الحياة ومع ما يمكن لها أن تخفيه من صخب أو كمد.

لنأخذ على سبيل المثال رواية «قصّة حصار لشبونة» (ترجمة: سيِّد عبد الخالق الناشر: العصور الجديدة القاهرة) ففي البداية، وعبر خطأ متعمَّد، تصبح النعم، لا. إنَّ نزوة مؤرّخ بارز، تتحوَّل إلى خطيئة مضادّة. فرايموند سيلفا البطل برغم أنفه في «قصّة حصار لشبونة» يُظهر لنا، من دون أن يعرف حقيقة الأمر، رسائل، من السذاجة ألاّ ننسبها إلى جوزيه ساراماغو. صحيح أنَّ «البطل» هذا ليس الناطق الرسمي باسمه، ولكن في وسعنا قول ذلك بعمليَّة التقريب هذه، أيْ حين يذكِّرنا ساراماغو بأنَّ حيلة ما قد تؤدِّي بشكل مباشر، إلى الشغف، إلى الهوس. وبأنَّ التاريخ والأدب قد يعطيان الفكر موادّ ممتازة، كما أنَّ الحدس قد يفتح الأبواب أكثر ممّا تفعله المثاقفة.

تكفي، باللغة البرتغاليَّة، كلمة واحدة، هي كلمة «لا» (أو كلاّ)، لتحوِّل معنى الجملة، من الإثبات إلى النفي. ونستطيع أن نضيف على هذه الحقيقة اللغويَّة، أنَّها تكفي لتغيير أيضًا في مجرى التاريخ.

ثمّة مصحِّح مخطوطات، في دار نشر، أدخل هذه الكلمة الصغيرة «لا» في المخطوط الذي كان يقرأه حول تاريخ حصار لشبونة، وهو، أي الحصار الحدث الأساسي المؤسِّس في البرتغال (العام ١١٤٧) حين حرَّر رجال الملك ألفونسو أنريكس، بمساعدة الصليبيِّين، المدينة،

من أيدي العرب الذين كانوا يسيطرون عليها. بيد أنَّ الأمر لم يكن كذلك! بالأحرى هذا ما لم يرغب فيه المصحِّح. إذ إن ما كان يقرأه ريموندو سيلفا، وهو شيء موجود في جميع الموسوعات وكتب التاريخ، لم يعجبه ولم يرق له. أراد تصحيح ما قاله المؤلّف في كتابه، إذ كان المصحِّح يجد أنَّ الصليبيين مرُّوا مروراً عابراً في المدينة وتركوا فيها الملك والبرتغاليين ليذهبوا مباشرة إلى الأرض المقدَّسة.

هذه الـ «لا» البسيطة شقلبت بالتأكيد حياة هذا الرجل الخمسيني الذي كانت تتلخَّص شجاعته فقط في تغيير لون شعره، إلاَّ أنَّ مظهره كان خادعًا، إذ حذَّرنا منذ الصفحات الأولى، أنَّهم هم، معشر المصحِّحين، ليسوا سوى شهوانيين، ومن مصحّح، يتحوَّل ريموندو سيلفا إلى كاتب، إذ استعاد، بناءً على اقتراح مديرة الدار الجديدة، كتابة تاريخ حصار لشبونة، انطلاقًا من صومعته، من وراء مكتبه.

لا يفاجئنا أبداً شغف ساراماغو واهتمامه بهؤلاء الناس القابعين في الظلّ، الذين يمضون حياتهم في قراءة وإعادة قراءة كتب الآخرين. إذ يجدهم بدلاء عن الكاتب والقارئ معًا، لذلك من الطبيعي جدًّا أن نجد هذا الكاتب الذي أعاد إحياء إحدى شخصيّات الشاعر الكبير فرناندو بيسوا (كما في روايته «سنة موت ريكاردو رييس») وهو يجعل من المصحِّح بطل الرواية، حتى أنَّنا نستطيع أن نتخيَّل أيضًا نسخة هذا الكتاب، على شكل مسوّدات غير مصحَّحة، ليصبح القارئ مصحّحًا بدوره.

مع رغبته في الانطلاق من النصّ المكتوب، يجوب ريموندو سيلفا شوارع لشبونة، بحثًا عن المدينة القروسطيَّة، وهو بذلك، يقدِّم لنا ـ ساراماغو ـ في الواقع، تحيّة جديدة للعاصمة البرتغاليَّة. لذلك علينا أن نقرأ هذه الصفحات التي يصف فيها شروق الشمس فوق مدينة القرن الثاني عشر، فوق المئذنة، عبر نظرة المؤذّن الأعمى، علينا أن نتوه مع سيلفا في حيّ مقرّ سان جورج حيث يشاهد فتاة عربيَّة تغنّي على نافذتها، حيث يلتقي بالصليبيِّين وحيث نقع في مقابل الحقيقة التاريخيَّة على الحقيقة المتخيَّلة التي تحلّ مكانها.

ثمّة حفنة كافية من الخيال تصاحب التاريخ، لتحيله أكثر واقعيَّة وصدقًا. وهو حين يُعيد كتابته، يظهر ريموندو سيلفا سلطة الروائي الذي يستلّ من الأرشيف المادّة الإنسانيَّة، التي غالبًا ما تُهمل من قبل المؤرّخين، على الأقلّ، ما كان يهمله العصر الكلاسيكي، أي مثل كاتب المخطوط الذي كان يصحّحه في بداية الكتاب. بمعنى آخر، يعترف ساراماغو، طوعًا، بدينه إلى مدرسة الحوليّات الفرنسيَّة.

تؤكِّد لنا روايات هذا الكاتب الكبير على قدرة المبدع، بأسلوبه العاصف حيث إنَّ علامات التنقيط تقتصر على النقطة والفاصلة فقط، حيث الأسلوب المباشر وغير المباشر يمتزجان معًا، وحيث الحوارات مخضّبة بمدى الجملة. بالنسبة إليه، تبدو الرواية حدث الإبداع الأقصى وفعله اللذين يسمحان له بأن يصحِّح عمل «اللّه». من هنا، يجد الروائي «الخالق» أنَّ العمل الإلهي يشبه عمل الكاتب، كأنَّهما زميلان، مع كلّ الاحترام الموجود، بالرغم من قوله إنَّه كان من الممكن تجنُّب كلّ

هذه الأخطاء الظاهرة. إنَّ تقديم ساراماغو أشبه بـ «يستطيع أن يفعل أفضل».

ثمّة مسافة يحبّ ساراماغو أن يبقيها تجاه هذا «الإله الأكتع»، إذ يتساءل إن كان حصار المدينة، قد حدث، تحت نظر ربّ المسيحيِّين، أم إله العرب، حتى لا يبتهج الاثنان بهذا المشهد. هذه السخريَّة من القدير، ترافقها نظرة إنسانويَّة، احترام حقيقي وحبّ صادق لكلّ ما يجري في الأسفل، ثمّة حنان خاصّ يكنّه للناس العاديين، الأبطال، الذين هم في الواقع أبطال الرواية.

«طوبى للذين يقولون لا، لأنَّ الأرض لهم»، هذا ما تقوله ماريا سارا في نهاية القصّة (مديرة الدار وعشيقة المصحِّح)، جملة تبدو أكثر من حكمة، إنَّها المتعة التي تجعل من ساراماغو كبيراً بدوره.

حين نشر في العام ١٩٩٣ «الإنجيل بحسب المسيح»، لم يقم ساراماغو بكتابة رواية مارقة، فمسيحه يشبه المسيح الذي كان يظهر على واجهات كنائس القرن الثامن عشر ونوافذها، في البرتغال. إنَّه مسيح ينتمي إلى العالم، حاملاً رسالة أمل. مسيح يشارك في الجدل الفولتيري الذي يؤمن باللّه والشيطان والمسيح. لذلك يقترح الراوي على البشر دروبًا من الإنقاذ، وأبوابًا، ليس لها أيّ مخرج في الحياة، وإنّما مداخل إليها... من هنا نجد أنَّ ثورته ليس لها أيّ شيء آخر سوى تأمّل هذا الحاضر، تأمّل مكانة الإنسان الذي لم يعد وسط الكون، على الرغم من أنَّه ليس تائهًا أو ضائعًا أو مخرّبًا، مثلما شهدنا في عصر النهضة، كما في العصر الباروكي.

في «طوف الحجر» (١٩٨٦) يفترض ساراماغو النظريَّة التالية: إنَّ شبه الجزيرة الأيبيريَّة، وبعد أن تعرَّضت لزلزال كبير، تنفصل عن أوروبا، وتطوف في البحر قبل أن تتوقَّف في بلد ما، مقابل الساحل الإفريقي. من جهة، قد نقرأ الرواية هذه كأنَّها رواية حبّ رائعة (فالعاطفة هي من دون شكّ السلطة الوحيدة التي تستطيع إنقاذ الإنسانيَّة)، ومن جهة ثانية، تبدو كصورة رمزيَّة ونبوءة غريبة، أن يقوم الروائي فيها بـ «غزوات» عميقة إلى قلب الماضي والميثولوجيا والتاريخ الأدبي والأديان والمعرفة. في حين أنَّه يتمنّى، قبل أيّ شيء آخر، أن يحدِّثنا عن الحاضر وعن المستقبل القريب.

في رواية «العمى»، يروي الكاتب قصّة «داء» خطر يجتاح مدينة، بل بلداً بأسره. إلاَّ أنَّه، وبخلاف الداء بحدّ ذاته، نجد أن همّ الكاتب هو البحث عن النتائج التي يسبّبها هذا الداء، وبخاصّة قوّته المتفشيَّة. وهو من خلال «العمى» يحاول أن يبحث، وأن يضع موضع البحث قوّة الكائن وهشاشته... هذه القوّة التي تحيله شبيهًا بالحيوان... أي أنَّ ساراماغو يحاول أن يصف حيوانيَّة الكائن البشري، بكلّ تفاصيلها، كأنَّه يعود هنا، إلى مرحلة سابقة للتطوُّر البشري، وهي مرحلة الحيوانيَّة. وعبر رعب الصور المستقاة من هذه الحكاية الخرافيَّة، يرسم صورة عن قرننا المصاب بالعمى الأخلاقي. وإذ ينجح في أسرنا داخل هذه السديميَّة التي تلفّ العالم المعاصر، تجده أيضًا يدخلنا في المرحلة الثانية من انحدارنا... إنَّنا حيوانات أليفة... نتمنَّى أن نعرف الحاضر والمستقبل القريب.

تنتمي رواية «كلّ الأسماء» (ترجمة عربيّة لصالح علماني، منشورات «المدى»،) إلى الشريان عينه الذي تنتمي إليه رواياته السابقة، من حيث أطروحاتها الروائيّة وأسئلتها الكتابيّة بالطبع، بعيداً عن «موضوعها» الخاصّ. أقصد أنّ ثمة لغات تملك مفرداتها الخاصّة بها، لتَسِمها بعمق، وتصبح معها من الكلمات غير القابلة للترجمة. من هذه المفردات الكلمة البرتغاليّة «ساوداد» التي من الصعب إيجاد مرادف لها في أيّ لغة أخرى، وهي تعني، لو حاولنا إيجاد معنى لها، ذلك الألم الذي نتمتَّع به، وذلك النعيم الذي يعذِّبنا في الوقت عينه، بمعنى آخر، نجد فكرة «الساوداد» حاضرة في أغاني «الفادو» البرتغاليَّة، حيث إنَّ الحزن الشديد يدفع الكائن إلى حالة من الانخطاف الفرح، ليولّد عند الكائن متعة ما. من هنا أميل شخصيًّا إلى ترجمتها بالسوداويَّة.

هذا «الساوداد» نجده حاضراً في كلّ روايات ساراماغو، والذي يأخذ أحيانًا شكل التهكُّم مثلما وجدناه في رواية «الإله الأكتع» وكما في رواية «الإنجيل بحسب يسوع المسيح» حيث «وقّع» (من توقيع) ساراماغو نسخته الخاصّة، «الشيطانيَّة» من التوراة والتي بتر فيها كل «الدوغمات» المتعارف عليها بفظاظة «بازولينيَّة» (نسبة إلى بازوليني)، مما جرّ عليه انتقاد الكنيسة العنيف. وهذه المغالاة كانت حاضرة أيضًا في رواية «طوف الحجر» حين يتخيَّل شبه الجزيرة الأيبيريَّة وقد انفصلت عن أوروبا لتهيم إلى المحيط الأطلنطي كسفينة شبحيَّة. وفي السياق عينه المسبِّب للدوار والخداع، علينا أن نشير أيضًا إلى روايته «سنة وفاة ريكاردو رييس» التي جاءت بمثابة تحيَّة إلى أكثر

« السحرة » البرتغاليين شهرة: فرناندو بيسوا، إذ نجد الروائي يتلاعب بالعمل بصفته محرِّك دمى، ماكراً، ليلعب على الحكمة والمجاز. من هنا قد تبدو كتبه، بمعنى ما، حكايات أخلاقيَّة لمصلحة إنسانيَّة تائهة، يتيمة، ضائعة في متاهات الزمن وفي مآزق التاريخ.

من هذه النقطة، علينا أن نفهم رواية « كلّ الأسماء ». لكن من تشوّشه الحكايات الفلسفيَّة الكبرى وتحيّره، قد لا يجيد دخولها. أما الآخرون فسيُسرّون ويتمتعون، عند قراءة هذه الصفحات الكفكاويَّة، من البداية إلى النهاية.

جوزف ك. ذلك المسّاح الكفكاوي، يُدعى هنا السيِّد جوزيه، رجل يعيش في مملكة الظلال: إنَّها مدينة بلا اسم، يكنّسها المطر، مأهولة بالأشباح المجهولة الاسم بشكل كامل. كلّ صباح يغلق السيّد جوزيه على نفسه خلف الجدران القاحلة لمركز المحفوظات العامّ التابع لدائرة الأحوال الشخصيَّة، ليراقب أضابير الأحياء والأموات برفقة البيروقراطيين، فاسدي العقول.

من هذه السراديب المظلمة الغارقة في غبار أقدارنا، يقوم الكاتب بعمليَّة توصيف مهلوسة: ثمّة اعتقال جحيمي، مقبرة أرواح، يلقي فوقها أطناناً من السخريَّة السوداء. وكي يستطيع الهرب من هلع مهمّته المكدّرة هذه، يبدأ البطل في تجميع معلومات حول أبرز مئة شخصيَّة من شخصيَّات البلاد. لذلك يتسلَّل السيِّد جوزيه ليلاً، وعبر بوّابة سرّيَّة، إلى متاهات المحفوظات (يذكِّرنا ذلك بشخصيَّة تيزيه في الميثولوجيا الإغريقيَّة، بيد أنَّه تيزيه معاصر)، ليفتِّش في الأرشيف

ويسرق الملفّات التي تهمّه، والتي تفيده في تحقيق موسوعته الغريبة عن الشخصيَّات الشهيرة.

ذات مساء، وعن طريق الخطأ، تقع بين يديه إضبارة امرأة مجهولة: امرأة في السادسة والثلاثين، تقتصر هويَّتها على بعض التواريخ: الميلاد والزواج والطلاق. لا يتوقّف السيِّد جوزيه في البحث عنها عبر تحقيق خيالي، وهمي، ساخر، عبثي، كما عند يونسكو، ومأساوي كما عند بيكيت. إلاّ أنَّ المرأة التي يلاحقها بلا كلل لم تكن سوى سراب حلم مجهض يتحطَّم في عمق المقبرة المليئة بالمنتحرين.

«إنَّنا حكايات تروي الحكايات» هذا ما قاله ذات يوم شاعر البرتغال الكبير، فرناندو بيسوا. إلى هذا الشيء يضيف ساراماغو تشاؤمه الأسطوري كما يضيف سخريته المدمّرة: فرواية «الأسماء كلّها» ليست سوى تلك الآلة الجهنميَّة التي تسحقنا عجلاتها المليئة بالشحم كليًّا، حتى الاختناق.

ما بين الحاضر والمستقبل، يضع ساراماغو الخطوط التي تمتدّ من التاريخ. ومن هذا المنظور بالضبط، علينا أن نقرأ كلّ أدب ساراماغو، هذا البرتغالي، الحاضر بقوة، في حياة بلاده، الحاضر في أوروبا هذه التي كانت تملك، دائمًا، واقعًا غير سويّ. لذلك، يقترح علينا تأمّلاً حول معنى البرتغال، من أجل البحث عن هويَّة جديدة.

من دون شكّ، إنَّ ساراماغو كاتب كبير، إنَّه يحوِّل هذه المسألة الخاصّة إلى إشكاليَّة ذات مصلحة عامّة؛ إذ تتلخَّص رسالته في الشكل التالي: انتبهوا للتاريخ، إنَّه يسير بشكل أسرع من كلّ فكر.

نور الدين فارح:
سيِّدنا الكولونيالي

منذ مدّة والأدب الأفريقي يطرح نفسه في قلب سجالات العالم الثقافي، وما حصول الكاتب النيجيري وول سونيكا على جائزة نوبل للآداب، وفي ما بعد نادين غورديمير، على الجائزة ذاتها، إلاّ اعتراف بأهميَّة هذا الأدب. هذا بالطبع إذا لم نعدِّد مئات الكُتّاب الأفارقة الذين يتركون بصماتهم الواضحة على خارطة الأدب الحديث. الكاتب الصومالي نور الدين فارح هو واحد من أولئك الذين يفرضون أنفسهم حاليًا، كواحد من أبرز كتّاب العالم.

في حوار أجرته معه صحيفة «ليبراسيون» الفرنسيَّة، عدد ١٧ تشرين الثاني العام ١٩٩٤، قال نور الدين فارح إنَّه «لولا الصدف، لكنت كاتبًا عربيًّا». ويمضي معرِّفًا بقصّته هذه على الشكل التالي:

كان اكتشف، في هذه اللغة العربيَّة، لمّا كان مراهقًا، أعمال فكتور هوغو ودوستويفسكي. وبهذه اللغة، أيضًا، كتب نصوصه الأولى، التي كانت نصوصًا تستقي مادّتها من السيرة الذاتيَّة البحتة. لكنَّه، على قوله، يمتلك حسًّا عمليًّا. ففي اليوم الذي قرَّر فيه أن يصبح روائيًّا أراد أن يشتري آلة كاتبة. في تلك الحقبة، أيّ في السّتينيات، لم يكن من الممكن، أو كان من المستحيل إيجاد آلة كاتبة ذات حروف عربيَّة في مقديشو، أو حتى باللغة «الأماريَّة، لغة سيِّدنا الكولونيالي». فاللغة الصوماليَّة لم تثبت في شكلها الكتابي إلاّ في السبعينيات. إزاء ذلك كلّه، أصبح نور الدين فارح كاتبًا باللغة الإنكليزيَّة، متبنِّيًا بذلك لغة مهنة والده الذي كان يعمل مترجمًا بالقرب من الإدارة البريطانيَّة في الصومال. اعتبره سلمان رشدي «أحد أهمّ روائيي أفريقيا»، كما حيَّته دوريس ليسينغ ونادين غورديمير. وهو، من دون شكّ، أحد أكثر الكتّاب فرادة، نظرًا إلى التأثيرات المتنوعّة التي تعرَّض لها خلال طفولته في الصومال، في هذا القرن الأفريقي الواقع بين أثيوبيا وخليج عدن.

نور الدين فارح، أوّل كاتب صومالي، بكلّ ما للكلمة من معنى، إذ إنَّه أوّل من قطع مع التقليد الشفهي، والثقافة الشفويَّة، اللذين كانا يسيطران على الحياة في بلاده. تُرجمت كتبه إلى أكثر من ١٤ لغة. وقد جلبت له كتبه العديد من الجوائز الأدبيَّة الدوليَّة، لكنَّها جلبت له أيضًا العديد من المتاعب مع السلطات السياسيَّة في الصومال. إذ أرغمه الرئيس سياد بري على مغادرة البلاد واختيار المنفى.

لو حاولنا أن نطرح عليه السؤال التالي: «من أنت يا نور الدين فارح؟» لوجدناه يقول إنَّه ولد في شهر تشرين الثاني من العام ١٩٤٥

في (بيضا)، وهي قرية صغيرة في جنوب الصومال. عندما فقد الإيطاليون مستعمراتهم بعد الحرب العالميَّة الثانية، رُحِّل والده بصفته عاملاً في الإدارة البريطانيَّة. فنشأ في مقاطعة الأوغادين. حين بلغ الرابعة من عمره، أُرسل إلى المدرسة القرآنيَّة، ومن ثم، في ما بعد، إلى المدرسة الإنكليزيَّة. في الفترة الصباحيَّة كان يدرس التوراة باللغة الإنكليزيَّة، وبعد الظهر، القرآن باللغة العربيَّة. من هذه الدراسة خلص إلى القول « ثمّة أساطير كثيرة مشتركة بين الكتابين ».

من هذا العلم المزدوج، تأتي إحدى ميزات وخاصّيّات أدب نور الدين فارح: التسامح والإرادة المنهجيَّة في معالجة كلّ سؤال، من مختلف وجهات النظر. فهو، أي الكاتب، كان قد تغذّى بشكل كامل من التخيُّلات المتضادّة، وقد احتفظ من طفولته بهذا الحسّ التعاقبي. يقول، في حديثه مع الصحيفة الفرنسيَّة: « عندما كنت في الثانية عشرة، وعندما كنت أتعب من التقاليد الشفهيَّة الصوماليَّة، كنت أقرأ « البؤساء » أو « الجريمة والعقاب » باللغة العربيَّة. وما كان يدهشني أكثر من غيره، وصف الثلوج. وبما أنِّي لم أكن قد شاهدت الثلج قبلاً، فإنَّ ذلك كان يعطيني الإحساس بالفقر. لذلك فإنَّ رغبتي في الكتابة جاءت من الرغبة في إعادة اختراع عالم، يستطيع فيه أيّ طفل صومالي أن يتعرَّف إلى ذاته... ».

في نصّ له بعنوان « طفولة انفصام شخصيَّتي » وهو نصّ سيرة ذاتيَّة، قصير، نشر في مجلة « الآداب العالميَّة » (Les Lettres internationales، العدد ٢٨ ربيع العام ١٩٩١) يتذكّر نور الدين فارح

سنواته الأولى في مدينة «كالافو» الصغيرة، كذلك يروي دهشته وانبهاره بالأنهار، وخاصة نهر «شبل» الذي كان عليه أن يجتازه كي يذهب إلى المدرسة، وهو «نهر تغزوه التماسيح» (الحقيقيَّة بالطبع) كما يتحدَّث عن الأنهار التي تخيَّلها عبر قراءاته: «كنّا نكتشف متعة بلا حدود، ونحن نسبح في الأنهار التاريخيَّة، في البحور والمحيطات القديمة، تارة في الفرات وطوراً في البحر الأحمر، اللذين كنّا نجتازهما برفقة موسى، إذ إن سلّته التي من «السوخر»، كانت معروفة لدينا من خلال المراجع القرآنيَّة، وأحياناً كنّا نسبح في نهر الغانج، في المياه المقدّسة التي كنّا نغطس فيها كي نطهّر أرواحنا، وأحياناً أخرى في نهر التاميز أو في النيل. فجأة، كنّا نعبر إلى ضفّة النهر الأخرى، وكم كانت تحزننا فكرة أنَّ آباءنا لم يكونوا هنا، كما لم تكن أسماء أنهارهم الخاصّة موجودة، ولا أسماء ضيعنا ومدننا، وهي أمكنة بلا معان تاريخيَّة، لم تكن تستحق إشارة في الآداب الدنيويَّة أو المقدَّسة التي كنّا محظوظين أو تعيسين في لقائها...».

لم تكن القطيعة مع التقليد الشفهي، مع ذلك، قطيعة جذريَّة بهذا الشكل الذي يتحدَّث عنه نور الدين فارح. فالنبرة المميَّزة، الموجودة في رواياته، ما زالت تحتفظ بأثر ذلك. «إنَّ نظرته تغطس إلى أعمق الأعماق، تحت سطح الأحداث»، هذا ما كتبته عنه نادين غورديمير (في مقالة لها نشرته في مجلة «النيو يوركر عدد ٢٥ ـ ٣١ تمّوز العام ١٩٩٥ وأضافت فيه: «إنَّه يستكشف أفراح حياتنا وأحزانها، فشلها ونجاحاتها. إنَّ نثره يدع الشعر الذي يخفيه بالظهور...». فنور الدين فارح ولد لعائلة من الشعراء. كان جدّه

شاعراً، وأمّه أيضاً. يقول: «إنَّ تجربتي الأولى في التأليف جاءتني حين كنت أشاهد والدتي. في تلك اللحظات بالذات، كانت تنزوي، وإن كانت تسامح حضوري. كنت أراها مشغولة. كانت تذرع الغرفة ذهاباً وإياباً، بالطول والعرض. فجأة، يلتمع نظرها. كانت تبدو سعيدة، وتبدأ بالغناء. من ثم كانت تتلو قصيدتها أمام شخص أو اثنين. هذا هو كلّ ما في الأمر، لم تكن تكتبها أبداً».

وإذا كان تأثير والدته أمراً واضحاً، فإنَّ ذلك لم يدفع الكاتب إلى إكمال التقاليد بأن يصبح شاعراً. كانت اللغة المكتوبة تدهشه جداً. يقول: «في كتاب «ألف ليلة وليلة»، هناك شخص يدعى نور الدين، كنت أعشق هذا الكتاب، لكنّ ما كان يروق لي زيادة، ذلك الشخص الذي كان يحمل اسمي، في كلّ مرّة كنت ألتقيه فيها، كنت أقطع الصفحة الموجود الاسم فيها كي ألصقها على دفتري المدرسي وكي أستطيع أن أقول لرفاقي في المدرسة: أنظروا، إنَّ اسمي مطبوع. كم من مرّة عوقبت لأنَّني مزّقت الكتب!».

إنَّ الرغبة في الكتابة عند فارح تأتي أيضاً من الإحساس بأنَّه كان أيضاً شاهداً مميَّزاً على تاريخ الصومال المتأجّج: «كان والدي تاجراً لبعض الوقت. كنت أذهب في أغلب الأحيان إلى متجره حيث كنت أهتمّ بمراقبة الزبائن. كانوا من الرُحّل. كنت أطلب منهم أن يقصّوا لي القصص، كنت أسألهم من أين يجيئون، لماذا ثيابهم مغبرّة.. إلخ. وكان لعمل والدي كمترجم بالقرب من الإدارة البريطانيَّة ما يسمح له بمشاهدة جميع الأحداث القاطعة في تاريخ بلدنا. كنت أعرف جيِّداً

حاكم «الأوغادين» البريطاني. كان والدي يصطحبني، أغلب الأحيان، إلى منزله. وكان يقدِّم لي الحلوى. أخجل من قول ذلك، ولكنَّني كنت آخذ جميع ما كان يقدِّمه لي. وفي ما بعد فكَّرت أنَّني لو اضطلعت بمسؤوليَّة ما، فإنَّها سوف تكون كتابة تاريخ بلدي، لكن ليس أبداً من وجهة نظر البريطانيين وإنّما من وجهة نظر الصوماليين».

ومع ذلك، فقد تطلَّب الأمر مواربة ما، من خلال أحد هذه العوالم المتناوبة التي يتسلَّى فارح في اكتشافها، كي يكتب روايته الأولى. ففي فترة نهاية دراسته تقريباً، تلقّى عرضًا بمنحتين دراسيتين: واحدة كي يذهب إلى الهند لدراسة الفلسفة، والثانية لمتابعة دروس ومحاضرات الأدب الأميركي في إحدى جامعات «ويسكونسين»: «كنت قد قرأت كتاب سومرست موم «على حدّ الشفرة» وكنت قد وقعت بغرام فكرة ما عن الشرق. رفضت الولايات المتّحدة، إذ سبق لي أن رأيت في مقديشو بعض الصوماليين الذين عادوا من أوروبا أو أميركا. كانوا مهووسين بشكل خاصّ بالنظافة، حتى أنَّهم كانوا يغسلون أيديهم حتى قبل ملامسة ذويهم. كنت فخوراً جدًّا بأهلي كي أخاطر...».

بعد ٤ سنوات في الهند حيث كتب «مولودة من ضلع آدم»، عاد نور الدين فارح إلى الصومال، وتصادفت عودته مع وصول سياد بري إلى سدّة السلطة. درّس في الجامعة. وهو يعترف اليوم بأنَّه كان يقاسم الحماسة الثوريَّة للنظام الجديد، لدرجة أنَّه كتب بعض المدائح المفرطة. يصف تلك المرحلة بالقول: «في العام ١٩٧٠، أقيم أول

مهرجان للشبيبة على النمط السوفياتي. كان هناك ما يقارب خمسة آلاف شابّ وقد اجتمعوا وهم يهزّون الأعلام. كان الجميع متحمّسين، وكنت بدوري كذلك». لكنَّه لم يتأخَّر في التخفيف من غلوائه، فقد مُنعت إحدى مسرحياته من العرض بحجّة أنَّه يضع على المسرح شخصيَّة سكّير.

أول مشاريعه الروائيَّة كان مجموعة من أربعة كتب حول الدكتاتوريَّة. الجزء الأوّل منه بعنوان «إبرة المسلول»، وقد بعث بها إلى الناشر اللندني «هاينمان» العام ١٩٧٢، لكنَّ هذا الأخير فضّل الانتظار كي يغادر الكاتب الصومال، قبل نشر الكتاب. في العام ١٩٧٤، وصل فارح إلى لندن كي يتابع دروسه المسرحيَّة، فصدر الكتاب في تمّوز ١٩٧٦. «كنت يومها قد انتهيت من الكتابة الأولى لرواية «حليب ولبن»، وكنت أستعدّ للعودة إلى الصومال حيث كنت أنوي إعادة العمل فيها. لكن صدور الرواية (إبرة المسلول) أثار الكثير من المقالات في الصحف، حيث إنَّ بعضها تحدَّث عن سخريتي وفظاظتي تجاه سياد بري. فبعثت السفارة الصوماليَّة في لندن بتقرير إلى مقديشو. كنت أجهل ذلك كلّه. وفي طريق عودتي، مررت بإيطاليا، فاتّصلت هاتفيًّا بأخي كي يصطحبني من المطار. فنصحني بالانتظار ثمانية أيّام. فتحوَّل منفى الأيّام الثمانية إلى عشرين سنة. كتبي ممنوعة في الصومال، حتى أنَّه من الممنوع لفظ اسمي».

لم تكن المماطلات الحذرة هي من قاد نور الدين فارح إلى رفض الكتاب ـ الرواية التي رسمت بداية متاعبه السياسيَّة، وإنَّما الاعتبارات

الأدبيَّـة، من يقف خلف ذلك. فالكاتب اليوم لا يرغب في إعادة طباعتها مجدَّدًا. «إنَّ البطل هو شابّ مثقّف وقح يمضي وقته في التبجّح، إنَّه شابّ تهكّمي وعدوّ للمرأة. ولا أرغب في أن يرتبط اسمي باسمه». إنَّ الارتباك يكمن في أن فارح هو نقيض الشخصيَّة التي يتحدَّث عنها في روايته الأولى «مولودة من ضلع آدم». إذ بالإمكان اعتبارها سابقةً ومتقدّمةً على الأفكار النسويَّة الأوروبيَّة، إذ تحتوي على موضوعات كان من المحرّم الاعتراف بوجودها.

ومع اختفاء هذه الرواية، أصبح كتاب «حليب ولبن» الجزء الأوّل من ثلاثيَّة مخصَّصة بالدكتاتوريَّة الصوماليَّة. يُدعى بطلاها سويان ولويان، وهما شقيقان توأمان. الأول، اقتصادي لامع، مستشار الرئاسة ومسؤول أمام الجنرال فقط، ولا يقدِّم تقاريره إلى أيّ شخص غيره. والثاني طبيب أسنان، هادئ، بلا أفكار سياسيَّة محدّدة. لكنَّ موت سويان المفاجئ يدخل أخاه في رحلة بحث شبه بوليسي. فيتبيَّن سريعًا أنَّ سويان قد مات بالسمّ، وأنَّ كشف الفاعل سيقود إلى اكتشاف النظام المؤسَّس على الرعب. حكاية سياسيَّة، وقصّة وعي، ومع ذلك، فإنَّ كتاب نور الدين فارح لا يشبه مع ذلك أبدًا العديد من كتب النقد التي صدرت ضدّ الدكتاتوريَّة في أفريقيا، أو في أيّ مكان آخر. فكتاب «حليب ولبن» لا يشبه أبدًا مقالة نقديَّة، بل إنَّه يقدِّم تحليلاً معقَّدًا لنظم هذا الرعب الطاغي. يقول فارح إنَّه «أصرّ دائمًا على واقع أنَّ المجتمع الصومالي هو مجتمع ضدّ الديمقراطيَّة، وسيبقى كذلك ما لم يكن هناك تحوُّلات جوهريَّة في المجتمع». بعبارات أخرى، يجد فارح أنَّ في بلاده النظام الذي يستحقونه، فبهذه الطريقة تبدو كتبه مزعجة.

فالدكتاتوريَّة الصوماليَّة غير مقدَّمة هنا بمثابة قدريَّة إضافيَّة تهيمن على شعب يرهقه البؤس، وإنّما النتيجة الحتميَّة لتنظيم اجتماعي.

يخاطر فارح في جمع العديد من الأعداء حوله في الوقت ذاته، إذ إنَّه ينتقد التقاليد البطريركيَّة الأفريقيَّة، ووضع المرأة في المجتمعات الإسلاميَّة، وهذيانات الدكتاتوريَّة التي تستند في الوقت ذاته إلى رأس المال والقرآن. لكنْ، بدلاً من أن يقدِّمها بمثابة كيانات خارجيَّة، فإنَّه يتمسَّك بمراقبة ما في الحياة اليوميَّة من التصرُّفات التي تهيِّئ الأرض للانزلاقات الإيديولوجيَّة «العديد من كبار الاشتراكيِّين يحبّون أن يروا انتصار مبادئهم، ولكنَّهم لا يتحمَّلون أن تكون حياتهم الخاصّة متصنِّعة». رغبت في هذه الرواية ومن خلال شخصيَّة التوأمين، «في تحليل العلاقات بين السلطة التقليديَّة والوراثة الممكنة لهذه السلطة». وأكثر من كونها حبكة بوليسيَّة أو نقداً سياسيًّا، فإنَّ رواية «حليب ولبن»، هي تحليل للعلاقة الفرديَّة مع السلطة. هكذا كان لويان، الذي بقي على قيد الحياة، والذي دُعي من قبل السلطة لكي يصنع في قلب السلطة مسؤوليّات اختفاء أخيه.

إنَّ الأزمات السياسيَّة لا تقوم بشيء سوى إعادة إنتاج، وبشكل آخر، الانشقاقات العائليَّة. فمن خلال «القدريَّة الآليَّة»، يحاول كلّ مضطهد أن ينتقم ممّن هو أضعف منه: الرجال من النساء، الأهل من الأولاد، الأولاد من الحيوانات: «ثمّة تراتبيَّة في الحرّيّات. حين يصبح الرجال والنساء أحراراً في التفكير وفي القيام بما يرغبون فيه، سيكون الأطفال كذلك. عندما تصبح جميع الكائنات البشريَّة حرّة، تصبح

الحيوانات حرّة، بدورها، في أن تسير في الشارع من دون أن تتلقّى حجرًا». من هذا المنظور، تأخذ الشخصيّات النسائيَّة أهميَّة خاصّة، لأنَّهنَّ مبعدات عن السلطة. هكذا هي أم قمان التي هي في صراع مفتوح مع الأب وسلطة الشيوخ. ولادان أيضًا، أخت التوأمين، أو صديقة لويان وهي نصف صوماليَّة نصف إيطاليَّة. فتاريخ الصومال الحديث كان حقل قوى ذات تأثيرات مختلفة، لدرجة أنَّ كلَّ شخص فقد نقاط مرجعيَّته. وعلى صورة تداخل اللغات والثقافات، فإنَّ هويَّة كل واحد تصبح ضبابيَّة وإشكاليَّة. يقول فارح: «في المنزل، كنَّا نتحدَّث باللغة الصوماليَّة، اللغة الأمّ لهذا الشعب المستعمَر بين المستعمرين. لكنْ كنَّا نقرأ ونكتب بلغات أخرى: العربيَّة (لغة القرآن) «الأماريَّة» (لغة سيِّدنا الكولونيالي كي نعرف تفكيره جيِّداً) والإنكليزيَّة (اللغة التي قد تسمح لنا ذات يوم بأن ندخل علم الدلالات الأوسع والعلمانيَّة) كنّا نمرّ من فضاء إلى آخر، بقلق مستأجر ذي عقد موقت».

لقد أصبح قلق الكاتب، المستمرّ، نوعًا من الهاجس. عاش في بريطانيا وإيطاليا. لكنَّه لا يتحمَّل أن يبقى بعيداً لفترة كبيرة عن أفريقيا: «أحبّ الحرارة والغبار. لا أشعر بأنَّني على ما يرام في أوروبا. أحبّ مشاركة الأفريقيّين أفراحهم وأحزانهم. إنَّ الكتابة مسألة حياة أو موت في أفريقيا، إذ قد نُقتل من أجل مقالة... في كلّ حال، كان هذا الأمر شائعًا في العالم بأسره...»، وبالرغم من ذلك، فإنَّ فارح لا يرغب في أيّ شيء سوى في الكتابة. فهو يحاول أن يستكشف أسرار هذه

القارّة التي ينتمي إِليها، بكلّ أفراحها وأحزانها، وكأنّها لا تزال أرضًا بكرًا في حاجة إلى من يدخل إلى أعمق أعماقها...

بهذا المعنى يبدو فارح واحداً من أهمّ روائيّي إفريقيا، وأحد أكثر ممثّلي الرواية الحديثة، رهافة. ثمّة عدد من الكتّاب قبله، ابتعدوا عن مفهوم المركز الأوروبي للتقدّم الاجتماعي، إلاَّ أنّه أكثرهم اكتمالاً. فمفهومه محافظ ومتشائم بشكل عميق، بالمعنى الذي يعتبر فيه أنَّ كلّ تطوُّر اجتماعي يفكّك مجتمعًا تقليديًّا وعضويًّا، يشكّل فقدانًا وتدميراً. ربّما كان فقدانًا يستحقّ عذاب الاضطلاع به كي يمرّ إلى شيء آخر: الحقّ في الدخول إلى نمط حياة أكثر تفتُّحًا وتسامحًا، أو نحو الوجود المتوحِّد، الأعظم، لمثقّف مديني. مهما يكن من أمر، فإنَّ التحديث (سبب تحوُّلات الكائن هذا)، يجلب دائمًا العذاب وعدم الفهم بين الأجيال، كما الكراهيَّة والنفور. الدموع التي تُسكب بسبب هذا الألم تغرق أعمال تولستوي، موزيل، بلزاك، هنري جيمس، جورج إليوت. كذلك نجده يذرف قليلاً من الدموع، لكن، لا على قساوة التغيير.

في الصومال، حيث كبر، كان التطوُّر سريعًا وأكثر بليَّة من ذلك التطوّر الذي شهد عليه كتّاب أوروبا في القرن العشرين. بيد أنَّ هذا التحوُّل الذي قاد الصوماليّين إلى أن يصبحوا، في بعض عشرات السنين، في حالة البداوة الرعويَّة في القرن الأفريقي إلى الاندماج في الاقتصاد العالمي، وفي أن يصبحوا بؤرة أزمة دوليَّة يبدو تحوُّلاً منعشًا. إذ إنَّ العادات القديمة لم تختف، بل أعيد إنتاجها، لتبقى صالحة، ولتغذي

المتخيَّل في هذه الحياة الجديدة. الآباء والأبناء، الأمّهات والبنات، لا يفقدون بعضهم بعضاً. كما في روايته «أسرار» (منشورات «الجمل» ترجمة خالد الجبيلي). يعطينا نماذج لأولئك الذين يقضون حياتهم في مانهاتن، ليخصِّصوا المال من أجل الكوكايين ولشراء سلاح الميليشيا في الوطن. إنَّهم يتذوَّقون مشاجراتهم البركانيَّة، ويبقون على اتّصال.

تعوم رواية فارح هذه، في الحبكات العائليَّة والسحر والجنس واستفهامات رجل يبحث عن حقيقة أصوله الخبيئة، اسمه كالامان. لكنَّ روايته هذه هي أكثر من رواية عن البحث الوجودي. إنَّنا في مقديشو العام ١٩٩١، في الأيّام والساعات التي تسبق اللحظة التي ينفجر فيها العنف بين العصابات وزعماء الحرب التي تغلّف الصومال. كأنَّنا نسترجع ذكرى مدينة بومبيي (الايطاليَّة). إنَّها آخر أيّام مقديشو، حتى وإن كان فارح ينجح، بحرفة، في ترك السياسة إلى المستوى الثاني، ويقطع مع السرد قبل أن يُغرق حمّام الدم حيوات أشخاصه. يجتاز كالامان العاصمة بسيّارته، بينما يتجمَّع المسلّحون على مفترق الطرقات ليضعوا الحواجز التي تقطع الطريق أمام السيارات. الأسئلة حول الأصول (مثلما يطرحها كالامان) تعود فجأة لترتدي سمة مستعجلة وحسّيَّة، كلّ واحد يطلع بجذوره وقبيلته، فخلف الطبول، ثمّة عصابات تتحرَّك وهي تغنِّي أناشيد الكراهيَّة.

شخصيّات الرواية تقترب من «الهولوكست»، تلك الحرفة المتبادلة بين الجدود، وتلقي ضوءاً رمزيًّا على أفعالها. وكالامان الذي يحاول معرفة والده، يتبع رحلة شعبه، لكن بخلاف ما يجري في

الصومال، يكتشف أنَّه يستطيع أن لا يكون مضطرًّا إلى قتل أبناء بلده. لقد أمضى فارح أكثر من عشرين سنة، من حياته، بالمنفى. لذلك خياله غني ومتفرِّد، إذ ثمّة أسرار في روايته القويَّة، لا يرغب في كشفها لنا.

هذه الأسرار، حاضرة أيضًا في روايته «خرائط» (منشورات الجمل، ترجمة خالد الجبيلي). تبدأ رواية «خرائط»، مع المشاعر والأحاسيس الأولى التي تعتري هذا المولود الجديد. من هنا تتبع الرواية «سيرة» هذا الشابّ المدعوّ عسكر، من خلال مراحل ثلاث: سنواته الأولى في «الأوغادين» وهي مرحلة «التلقيح» الحسّي والعاطفي الذي يعرفها مع الخادمة «مصرا» والدته بالتبني. من ثم مرحلة الختان واكتشاف الكتابة والحرب على الحدود ما بين إثيوبيا والصومال. وأخيراً مراهقته عند زوجين مدينيين في مقاديشو، وهي المرحلة التي يبقى فيها متردِّداً باتّخاذ قراراته: هل عليه الانخراط في جبهة التحرير أي في هذه الأزمة الطويلة الداميَّة؟ يشير لنا عنوان «خرائط» إلى هذه البداهة التي تشير إلى الأزمة التي تعيشها الصومال في تحديد وترسيم حدودها. بيد أنَّ الأسئلة التي يطرحها الكاتب تتخطَّى ومن بعيد، كلّ ذلك الجدال السياسي المتعلِّق بوضوح الحدود وما ينتج عنه من نزعة قوميَّة وطنيَّة.

مرّةً أخرى، يبني فارح روايته هذه حول لغز بوليسي أو حتى سياسي، إذ تسبر الرواية أغوار هذه العلاقة، غير المتيقّنة، ما بين عسكر وحماسته القويَّة بقوميَّته ووطنيَّته الصاعدة حديثًا، كما علاقته مع مصرا، المولودة أورومو (شعب الأوغادين، الصومالي اللغة) التي ربّما

كانت قد خانت المحاربين في جبهة التحرير. من هنا يلجأ الكاتب إلى تفحّص كل أشكال الهويَّة: الهويَّة الاجتماعيَّة مثلما تمّ التعارف عليها ضمن الحدود الجغرافيَّة، علاقة الدم، اللغة، وما ينتج عن ذلك من أسئلة تطرحها حين تقف على تضادّ مع معنى الأنا الحميمي، المعنى الأكثر فردانيَّة.

رواية خرائط، رواية طموحة جدًّا، وهي ذات تركيبة زمنيَّة منتقاة بشدّة، وذات شبكات شديدة التعقيد عبر استعاراتها التي تربط الدماء بالجرح والأرض، لدرجة أنَّ هذا الطفل يكتشفها على جسده كما على الخارطة «أرض الألم».

من هنا نجد أحد الأبعاد المجازيَّة والمتمثِّلة في جسد مصرا المشوّه، عند نهاية الكتاب، والذي يرمز إلى الصومال «المفتّتة» عند حدودها، والمتمزِّقة من الداخل عبر حروبها الأهليَّة. ومع ذلك لا يتخلّى الكاتب عن تلك الاستدعاءات الحسّيَّة التي تذكِّره بالمكان الأول، أي بهذه العلاقة الأولى بين طفل وأمّه. من هنا تبدو الكتابة هنا وكأنَّها تحاول أن تبني سيرة هويَّة ما لكنَّها في الوقت عينه تحاول أن تنفيها.

كتابة نور الدين فارح كتابة غنيَّة تعيد العمل على اكتناه معنى الاستعارات، لذلك نجدنا أمام أمر يتطلَّب منَّا الانتباه كي نعرف كيف نسير «في خرائط هاويات الروح» مثلما يقول سلمان رشدي عن فارح.

با تشين:
حالم الثورة المغدورة

وأخيراً حطّ رحاله وترجّل. أدركه الموت وهو على سريره في المستشفى الذي أُدخل إليه في عام ١٩٩٨، حيث قضى ما تبقّى له من سنوات وهو شبه غائب عن الوعي. كان يمكن ـ لو أمهله القدر ـ أن يحتفل بعيد ميلاده الثالث بعد المئة، في الخامس والعشرين من تشرين الثاني المقبل (*). في الواقع ولد الكاتب الصيني الكبير با تشين في عام ١٩٠٤، لكن، وفقًا للتقليد الصيني الذي يعطي سنة من العمر للمولود الجديد، فإنَّه رحل عن عمر يناهز مئة وعامين. في جميع الأحوال احتفلت الصين بذكرى ميلاده المئة في عام ٢٠٠٣ حيث قام رئيس الوزراء الصيني بعيادته في المستشفى، بينما أعادت بعض دور

---

* ـ توفي العام ٢٠٠٥.

النشر طبع بعض أعماله «المسموح بها»، في حين صدرت أيضًا سيرة جديدة عن حياته، مثلما أقيم معرض عنه في متحف الآداب.

مؤثّر وجموح مثل النهر الأصفر، ومع ذلك كان يرتاح «العجوز» «با تشين» ـ (هكذا يلفظ اسمه هكذا بحسب نسق «بين بين» (١٩٥٨) الذي أوصت به الجمهوريَّة الشعبيَّة في الصين، وثمّة لفظة أخرى با كين وفق النسق الذي تبنّته المدرسة الفرنسيَّة للشرق الأقصى، بينما نجد في نسق السير توماس واد (١٨٦٧) أنَّ اسمه يلفظ با جين) ـ منذ سنوات عديدة في صمت أحد مستشفيات مدينة «شنغهاي»، بالقرب من حافّة «الضفّة الأخيرة». قبل ذلك، عرف الكاتب الصيني حياة مليئة بالمفارقات المتنوِّعة. من «التوحُّل الكونفوشيوسي» وحتى الانغلاق الشيوعي، مرّت هذه الحياة الطويلة التي يبدو الكاتب وكأنَّه كان يتردَّد في مغادرتها: مغادرة هذا العصر الصيني الذي عاشه بكلّ انقلاباته والذي كتب كلّ تحوُّلاته وعذاباته وآلامه. هذه الكتابات الكبيرة، جعلت صديقه الفرنسي، الكاتب «إِتيامبل» يصفه، أمام تلاميذه في «السوربون»، حيث كان يُدرّس الأدب المقارن، بأنَّه «عملاق أدبي».

ولد با تشين في ٢٥ تشرين الثاني من عام ١٩٠٤، بعد ثلاثة أشهر من ميلاد «الزعيم» دينغ كزياو بينغ، وفي المقاطعة عينها «سيشوان»، تحت سمة «برج التنين». من هنا ربّما كان بطريرك الآداب الصينيَّة ينتظر الفجر الذي لم يتوقَّف يومًا عن الحلم به. هذا الفجر التائه دومًا بين ضباب اليأس الذي يلفّ كلّ شيء. ومع ذلك يبقى با

تشين، «المتعلِّم» الوحيد الذي شارك في حمّى حركة ٤ أيّار ١٩١٤ التي نادت بنهضة البلاد القديمة، هذه البلاد التي كانت طريدة القوى الأجنبيَّة الغريبة وأسياد الحرب. أليست هذه الشعارات هي عينها التي نادى بها الطلاّب الذين تظاهروا في ساحة «تيان آن مين»؟

فعلى الرغم من شيخوخته ومرضه، وجد با تشين الفرصة في أيّار ١٩٨٩ ليوجِّه من على سريره في المستشفى رسالة إلى «إخوته الصغار» الذين حلموا بربيع بكين قال فيها: «مرت سبعون سنة ولا زلنا بلداً متخلِّفًا. أعتقد أن مطالب الطلبة محقّة تماماً. إنَّهم يتابعون اليوم المهمّة التي كنّا بدأنا بها من أجل التقدُّم. إنَّهم أمل الصين». من الصعب تفتيت هذه الروح الصينيَّة. قيل في بكين، إنَّ كزياو بينغ رأى أنَّ تشجيعات الكاتب العجوز كانت بالنسبة إليه «أخطر من التظاهرات التي قام بها الشبّان».

طيلة حياته، لعب با تشين دور المثال للعديد من الأجيال الصينيَّة. وقد بقيت روايته «عائلة» (ثمّة ترجمة فرنسيَّة لها، في سلسلة «كتاب الجيب»)، على مرّ الأجيال، عملاً حاضراً على الساحة الأدبيَّة هناك، التي قدّم فيها لوحة عن الصين الثائرة على سوط الجدّ الأكبر. كان، في العمق، يرسم سيرة عائلته الكبيرة والإقطاعيَّة، المؤلّفة من خمسين شخصًا (أخ وأخت وأبناء عمّ وأنسباء) و«يأتي تحتهم» الكثير من الخدم. إزاء هذه الكونفوشيوسيَّة، لا يستطيع المرء أن يهرب إلاّ من خلال التمرُّد أو الانتحار أو الخضوع لها. من جيل إلى آخر، يبقى الحلم هو نفسه: ثورة الشباب من أجل تغيير «هذا الهواء» الفاسد الذي

يلفّ كلّ شيء. قد يكفي فقط أن نقارن ما بين الصين زمن ماو والصين في زمن دينغ...

وصف با تشين هذه الرواية يومًا بالقول: «لقد كتبتها لأجعل منها سلاحًا». بالنسبة إليه، ليس الأدب سوى مرادف للمعركة، للنضال من أجل التغيير. بيد أنّ التزامه هذا لم يسقط يومًا، في تفاهة الفكر «الواقعي الاشتراكي» الذي ساد لعصور، بل ابتعد عن هذه الشعارات ليكتب أدبًا حقيقيًّا. في عام ١٩٣١ صدرت رواية «عائلة» وقد شكّلت الجزء الأول من ثلاثيّة أعطاها عنوانًا عامًّا هو «إعصار» ليلحقها الجزء الثاني بعنوان «ربيع» والثالث بعنوان «خريف». تروي «عائلة» عن الصين في سنتي ١٩٢٠ و١٩٢١، عن هذه المآسي التي كانت تدور خلف الجدران الكبيرة، العمياء، حيث كانت تتعايش أجيال أربعة، مثلما جرت العادات. صحيح أنّ المبنى الذي تقطنه العائلة كان محاطًا بالمياه والسواقي وبالطبيعة الخلاّبة، إلاّ أنّ هذا المجتمع الصغير كان يعرف الكثير من التعب والحزن والأنين: والسبب؟ الوضع الاجتماعي الذي كان يلقي بظلّه. إنّه البحث عن الحرّيّة في ظلّ نظام إقطاعي لا يسمح حتى بالتنفّس. من تفاصيل العائلة هذه، يروي با تشين توق الإنسان الدائم إلى التغيير، إلى الحرّيّة التي تشكّل محور وجوده.

اسمه الحقيقي لي فيغان، وهو ينتمي إلى أسرة كبيرة كما أسلفنا، وقد نشر عدداً من النصوص بهذا الاسم، وكانت «معجونة بالهمّ الفوضوي». في عام ١٩٢٧ سافر إلى فرنسا حيث اختار اسمه

الأدبي. ويقال إِنَّه اختار الاسم على الشكل التالي: «با» من «باكونين» «وكين» من «كروبوتكين». وإذا كان الكاتب قد أكّد مرّة أنَّ «كين» اختارها فعلاً من «كروبوتكين»، إلاَّ أنَّ «با» تعود إلى اسم صديق له كان انتحر برمي نفسه من على أحد الجسور.

كتب روايته الأولى «تدمير» (صدرت في ترجمة فرنسيَّة عن منشورات «بلو دو شين») في باريس حيث كان يقيم في «جبل القدّيسة جنفياف» ما بين نزهاته المتعدِّدة إلى «البانتيون» حيث كان يلقي التحيَّة على تمثال جان جاك روسو، ويتأمَّل في أوراق إميل زولا. إلاَّ أنَّ الروح «الباريسيَّة» كانت غائبة، لتحضر روح شنغهاي بقوة، شنغهاي الجوع والجنود والنقابات حيث نجد بطل الرواية ممزَّقًا ما بين الحبّ والكراهيَّة، وهو، على صورته ومثاله، كان يتابع بحثه المضطرب عن الثورة مثلما كان يقسم دائمًا بتدمير «كل أولئك الذين بنوا سعادتهم على بؤس الآخرين». من هنا هل كان باستطاعته أن يتذكَّر شنغهاي هذه من دون أن يكتشف مدينة أخرى، هي مدينة باريس، مثلما حدث الأمر مع العديد من الصينيّين؟ ومع ذلك، عاد المجتمع الفرنسي ليحضر في مجموعة قصصيَّة كتبها بعنوان «سرّ روبيسبيير» (صدرت الترجمة الفرنسيَّة عن منشورات «ستوك»).

تجيء مجموعة با تشين القصصيَّة هذه لتخبرنا عن تلك الفترة التي كانت فيها زهرة الشباب الصيني، الرهيفة، تهاجر وتنفي نفسها بعيداً عن بلادها كي تتلقّح وتكتشف الأفكار الجديدة. من هنا اختار الكاتب مدينة باريس لتكون موطنه الثاني. وهناك استمرَّت إقامته لمدّة

عامين (١٩٢٧ ـ ١٩٢٩) . لكنَّ السؤال الذي يطرح نفسه : كيف كان هذا اللقاء بين « مجد » الأدب الصيني (أي ما أصبح عليه با تشين في ما بعد) وبين فرنسا « السنوات المجنونة » ؟ كيف عاش با تشين تربيته الفرنسيَّة ؟ من يبحث عن ذلك في كتابه « سرّ روبيسبيير » ، (وهو بالمناسبة يبدو أيضًا ككتاب اعتراف حميمي) سيصاب بالخيبة ، إذ إنَّ الكاتب يرمي ستارة كثيفة من الحشمة والرزانة على هذه المدينة التي يختصرها بجفاف ، بأنَّها بطاقة بريديَّة . هل أنَّ با تشين لم يحبّ قطّ باريس ، على العكس ممّا ادّعى دائمًا ؟ ثمّة حدس بذلك ، ينبثق تارة ، ويختفي طوراً ، على مرّ الصفحات ، إذ إنَّ المدينة تلك تظهر معتّمة ومبلَّلة دائمًا ، إنَّها مدينة بلا شمس وعالم بلا نور . حتى الصيف الباريسي يبدو مطيراً . لقد انتهى الأمر بهذه البرودة ، بأن ألقت نفسها على كتف الكاتب الصيني الشابّ الذي كان يذوي ويذوب « داخل كآبة غير متغرّبة » وهو مخيِّم في الطابق الخامس في غرفة فندقه الكئيب الواقع في الحيّ اللاتيني . في بعض المساءات ، كان يصل إلى ملامسة الكآبة . كان ضجراً بالوحدة ، يسير كالأعمى بلا هوادة تحت الرذاذ الكئيب المنساب ، من دون أن يستطيع مشاركة أشباهه في الحزن أو في الفرح .

في إحدى أقاصيصه « الموت في الروح » ، يتحدَّث ألبير كامو عن كاتب يتنازعه القلق في مدينة براغ ، قبل أن يكتشف السعادة ، في نور مدينة « فيسونز » . بمعنى ما ، كانت باريس تمثِّل براغ عند با تشين أي منفى رهيبًا ، متعبًا ، يستنفد فيه كلّ قواه ، حتى طعم الانتصار . لقد بحث الكاتب عن راحته ، في مواجهته مع أحد تماثيل ساحة

«البانتيون»، وهو تمثال عائد لجان جاك روسو، «أبي فرنسا الأنوار» الكبير. بمعنى آخر، إنَّ فرنسا التي يشعر با تشين بأنَّه قريب منها، هي فرنسا عصر الأنوار، وهو يكنّ لها شعوراً مميَّزًا، لدرجة أنَّه «ذلّ» نفسه أحيانًا، وهو يرتّل أبياتًا غامضة، كلَّما دقّت الساعة عبر جرس «نوتردام». بيد أنَّ الشفاء جاءه من الخارج من وراء الحدود. في تلك الفترة، انبثقت قضيَّة ساكو وفانزيني لتطفو على سطح الأشياء. وبما أنَّه كان محازبًا فوضويًّا، انشغل با تشين في هذه القضيَّة «النبيلة» كي يهدِّئ عواصفه.

يمسك با تشين، في نهاية الأمر، بوطنه الحقيقي، الخاصّ به، فالثورة هي أرض المنفى الذي تضوع منه رغبته في المطلق. كان قد كتب في الباخرة التي كانت تحمله إلى فرنسا «ليس هناك سوى إله واحد، الإنسان، لذلك أنا على استعداد منذ اليوم، لأن أنذر نفسي بكاملها له». من هنا كانت ثورته بريئة بشكل جذري، لدرجة أنَّه اضطرب بسبب «هذا البؤس الثقيل»، كما في تلك «البورتريهات» التي يصف فيها مارسيليا، حيث «أرتال العاهرات الجائعات»، اللواتي يسرن في «نتانة الشوارع».

اضطلع با تشين، دومًا، بهذا «الكاريكاتور». جعلته هكذا رؤيته الصارمة للعالم، العالم المنذور للفقر والإرهاب، العالم الذي يحاكم القلوب الطاهرة المليئة بالدموع، ويدفعها إمّا إلى الجنون، وإمّا إلى الانتحار. ففي الحصيلة النهائيَّة، ما يبقى لهؤلاء العادلين في نهاية الأمر؟ الحبّ أمر مستحيل عليهم. حتى أنَّ با تشين يجده وهمًا يغرقه

«في نهر السين». لقد أصبح هوساً اختيار كل أعماله في ما بعد. أليس هكذا تأتي قصّة «وو» المغروم بأريانا، تلك الشابّة البولنديَّة ذات الشعر الذهبي الحريري، التي طُردت إلى فرنسا لأنَّها ناشطة ثوريَّة؟ لم يستطع ذلك الشابّ الصيني أن يحضنها، إلاّ بشكل سريع، ذات مساء، تحت ضوء القمر، قبل أن تفقد وعيها في محطّة القطارات.

كلّ فضاء با تشين نجده هنا، في تتابع هذه الوجوه التي تقترب من صورة المسيح، الهاربة من الحبّ، والناذرة نفسها للتضحية. إلاّ أنَّ أكثر الأمور مأساويَّة يكمن في أنَّ هبة النفس لا تؤدّي إلى الخلاص، والخيانة الكبرى تكمن في أنَّ الثورة تخون التمرُّد في نهاية الأمر. هكذا تأتي القصّتان اللتان يتحدَّث فيهما عن الثورة الفرنسيَّة، حيث يجعل فيهما كلاًّ من روبيسبيير ومارا، قائدين مثيرين للشفقة: الأول متورّم بالندم والثاني ينهشه المرض، والاثنان يهلوسان بلمعان المقصلة. صفحات مدهشة كهذه «البورتريهات» الملائكيَّة، التي تصبح شيطانيَّة والتي يفوح منها ذلك الحريق القدري. لقد مهّد با تشين الطريق للعدميَّة في أدب الصين: العالم عنده عالم أسود، وإن كان كذلك، فإنَّ باريس، عنده، ليست سوى مدينة رماديَّة بالضرورة.

تأخذ تفاصيل الوجود البائسة بعض النتوءات المثيرة للعواطف في روايته «ليلة متجمِّدة» (منشورات «غاليمار»، وقد أشرف الكاتب بنفسه على الترجمة الفرنسيَّة). يعود الروائي في كتابه هذا إلى الزمن الذي «غرقت» فيه صين «الكيوميتانغط» في النهب الياباني. البطل، هنا أيضًا، يشبه الكاتب، بكونه «مُقطّعًا ما بين عطشه العنيد للحريَّة

وما بين فخاخ العاطفة. تشاؤمه هذا، المثير للعديد من الذكريات المؤلمة، جلب له هجوم «كنيستين»، إذ أخذ عليه أحد الآباء اليسوعيين، في عام ١٩٤٢، أنَّه كتب عن «مشاهد مليئة بالشغف ورسم لوحات سوداء جدًّا». أما الماويون فوجدوه «ذبابة تحاول أن تحجب نور الشمس»، كما أنَّ أدبه ليس «سوى أفيون يقتل الشبيبة».

إزاء هذا الهجوم، عرفت الرواية نجاحًا كبيرًا، لتصيب الشهرة كاتبها. في الفترة الأولى، لاحقه «مفوّضو الثورة» على أنَّه من اليمين الطفيلي، وكانت الفترة تلك فترة «اصطياد الساحرات» ليؤلّبوا عليه إخوته وأصدقاءه وليشعر بأنَّ «سيف ديموقليس» مسلط فوق رأسه... كما كتب ذلك في عام ١٩٨٨، حين رثى صديقًا له، حالمًا، من حالمي ١٩١٩، هو الكاتب شين كونغوين، الذي فضّل الصمت والابتعاد، بعد مجيء ماو إلى السلطة في بكين. الخطاب الذي ألقاه با كين يوم دفن صديقه، وهو الدفن الذي قاطعته السلطات، شكّل في الواقع نصًّا رائعًا حول رفض المثقّف في مواجهة السلطة (صدر بالفرنسيَّة بعنوان «في ذكرى صديق» عن منشورات «ألف ليلة وليلة»).

قال البعض إنَّ نصّه هذا جاء متأخِّرًا ويشكّل نوعًا من الندم. يروي أحد الصحافيين، ويدعى بول بادي، كان التقى في الصين عام ١٩٧٨، «برجل قصير القامة ذي شعر أبيض» قائلاً بأنَّه تفاجأ بكونه لا يزال على قيد الحياة، إذ «كان خارجًا لتوّه من الإسطبل»، عبارة تستخدم للتمويه وللدلالة على تلك الأمكنة التي كان يلقي فيها «الجنود السماويون» (الحرس الأحمر التابع لماو)، «الوحوش البقر»،

وبخاصة أنَّه لم ينتسب في أيّ يوم إلى الحزب الشيوعي. خلال فترة احتجازه، رشّحه العديد من الأكاديميّين الفرنسيّين لنيل جائزة نوبل للآداب، وهي الجائزة التي ذهبت عام ٢٠٠٠ إلى الروائي غاو سينغيان. (وفقًا لأخبار الصحف، أنَّ الحكومة الصينيَّة كانت لا تزال تأمل، وعلى الرغم من موقف الكاتب منها، بأن يحوز با تشين جائزة نوبل، ليغسل العار الذي جلبه لها فوز غاو عام ٢٠٠٠).

في العام ذاته (١٩٧٨)، زار فرنسا للمرّة الثانية في حياته، حاملاً معه عمله «الأخير»، النهائي، عمله «الكوني»: «متحف من أجل الثورة الثقافيَّة». قال فيه: «من الملحّ على الصينيين أن يعترفوا بمسؤوليَّتهم الجماعيَّة عن هذا الإذلال، عن هذا التعذيب، عن هذا السديم الكبير الذي تبادل فيه الخطأ والصواب أدوارهما... وحيث لا نستطيع أبدًا أن نميِّز ما بين الأمانة والخيانة... لنجرؤ على قول الحقيقة ولنتوقّف عن ابتلاع الأكاذيب». بالتأكيد، إنَّ واجبًا كهذا من واجبات الذاكرة لا يهمّ النظام أبدًا.

طيلة حياته، حارب با تشين في أدبه «التقاليد البائدة»، وقد اتّكأ في ذلك، على غرْفه من الأدب الأوروبي، في أبهى تجلِّياته، حتى لتخال أنَّك أمام روايات بلزاك وفلوبير. لم يسلم من الاضطهاد، لكنَّه لم يلعب لعبة المنفى، بل بقي يصارع من الداخل، آملاً بتحقيق هذه العدالة الإنسانيَّة التي يبحث عنها الجميع. من هنا لم تكن الكتابة عنده سوى هذه الحياة التي يتنفَّسها، كانت وسيلته ليبقى متماسكًا، ليعيش. وقد عاش عصره فعلاً.

برامودیا أناتا توير :
نشيد البكم

الزمـان : شـهـر أيار من العـام ١٩٤٩ . المكان : سـجن « بوكـيت دوري » في جزيـرة جافا (أو جـاوه) . الحدث : نجح برامـوديا أناتا توير في الحصول على ورق وبدأ الكتابة . كـان ـ نهاراً ـ يجعل من سريره المصنوع من الطين، طاولة للكتـابة، وخـلال الليل ـ وبين دورتي تفـتيش ـ يختبئ تحت السرير، ويستـمرّ في الكتـابة على ضـوء مصباح ذي نور خـفيف . بهـذا الشكل، وخـلال ثـمانيـة أيّام، استـطاع برامـوديا الانتهـاء من كـتـابة « الهـارب » . في أواخـر الشهر عينه، غـادر برامـوديا الزنزانة ـ التي دخلهـا يوم ٢٣ تموز من العـام ١٩٤٧ ـ والتي احـتـجـزته فـيـهـا السلطات الهـولنديَّة، التي كـانت تسيطر على الأرخـبيـل الأندونيـسي . والسبب ؟ التحريض على الدعاية الوطنيَّة . لـم تصدر رواية « الهارب » إلاّ بعد عام،

أي في السنة التي اعترفت فيها هولندا باستقلال أندونيسيا. ومنذ صدورها، أصبح كاتبها، الذي كان يبلغ الخامسة والعشرين من العمر، أحد أشهر الكتّاب الأندونيسيين.

المشهد الثاني. الزمان: كانون الثاني من العام ١٩٩١ في جاكارتا. براموديا اناتا توير في الإقامة الجبريَّة في عاصمة الجمهوريَّة الأندونيسيَّة. سبق له أن أمضى ١٤ سنة من حياته ـ بين العام ١٩٦٥ و١٩٧٠ ـ في عدّة سجون، كما في بعض مخيَّمات العمل. سنون طويلة أتاحت له كتابة ما يزيد عن ثلاثين كتابًا، تُرجمت إلى أكثر من ١٦ لغة، كما ورد اسمه لمرّات عديدة ضمن أسماء المرشحين لجائزة نوبل. ومع ذلك فلو بحثت عنه، فلن تجده مع ذلك، فهو رجل غير معروف في بلاده منذ العام ١٩٦٥ (باستثناء فترة قصيرة مع بداية الثمانينيات) إذ إنَّه غير حرّ في التصرُّف والسفر، ومنزله كان يتعرَّض دائمًا للمداهمة والتفتيش، من قبل السلطات. ومجرّد وجود كتاب له، عند أيّ شخص كان، سيعرّضه بالتأكيد لمشاكل لا تحمد عقباها. قد يدخل السجن ولا يخرج منه مطلقًا. العزاء الوحيد الذي يجعل براموديا متشبِّثًا بهذه الحياة هو الدعم الكبير الذي يلقاه عند «البن كلوب» ومنظمة العفو الدوليَّة، بالإضافة إلى استقباله أحيانًا لبعض الزوّار الغرباء.

المشهد الثالث. في ما مضى، أطلق سوهارتو على فترة حكمه لقب «النظام الجديد» كي يميِّزه عن «النظام القديم»، الذي مثَّله سلفه الوحيد، سوكارنو. لكن وبعد مجيء ب. ج حبيبي إلى سدّة السلطة،

بعد أن أصبح رئيساً «لا يزال الوضع كما هو عليه، فالبيروقراطيَّة لا تزال هي ذاتها، مثلما لا يزال دور العسكر هو نفسه». هذا ما قاله براموديا أناتا توير، «إنَّنا نشهد سباقًا على السلطة، فتحرير النظام ليس سوى مكياج»، في حين اعتبر العديد من مواطنيه أنَّ «أيّار جاكارتا» قد يقدّم احتمالات تغيير حقيقيَّة، إلاَّ أنَّ «برام» (مثلما يسمّيه الأصدقاء) يبقى شخصًا بلا «أوهام». إذ اتّهم هذا العجوز المتواضع الثقافة السياسيَّة الأندونيسيَّة التقليديَّة، لأنَّه يجد أنَّ «الإقطاعيَّة في جاوه، المصنوعة من الأسطورة والخبث والثوريَّة، كانت أحد المعطيات الأساسيَّة في المعادلة السياسيَّة التي أتاحت لسوهارتو ولنظامه الجديد، في أن يبقى في السلطة، مدّة ٣٢ عامًا».

أمام هذه المشاهد لا بدّ لسؤال من أن يطرح نفسه وهو: «ما هي التهم التي وُجِّهت إلى براموديا أناتا توير، ليلقى ما يلقاه؟». بحسب وثيقة قضائيَّة قام بإعدادها «البن كلوب» ووقّع عليها النائب العامّ لمدينة جاكرتا في ٨ حزيران ١٩٨٨، تبريراً لمصادرة كتابه «بيت من الزجاج» (وهو الجزء الأخير من رباعيَّة روائيَّة صودرت بأكملها، صدر منها الجزء الأول بالعربيَّة عن منشورات وزارة الثقافة في دمشق)، فإنَّ ما يؤخذ على براموديا عمله على «إضعاف المبادئ الدينيَّة» في بلاده (ينتمي براموديا إلى الدين الإسلامي كما ٩٠ ٪ من سكان أندونيسيا) كما عمله على نشر «الدعاية الشيوعيَّة» و«نقده للقيم الثقافيَّة الوطنيَّة» و«إشاعته للتعاليم الماركسيَّة والماديَّة التاريخيَّة». وهذا الاتّهام كان عند الجنرالات الحاكمين الذين استولوا على السلطة في شهر تشرين الأول من العام ١٩٦٥، بعد أن أبعدوا الشيوعيين المتَّهمين بأنَّهم دبَّروا انقلاباً

عسكريًّا، وركَّزوا سلطتهم بسجنهم لأكثر من مليون ونصف مليون أندونيسي، هذا الاتّهامُ يعتبر من قبلهم خطيراً. وحين طلبت مؤسّسة حقوق الإنسان في جاكارتا تقريراً حول وضع توير أجاب وزير العدل بشكل علني بأنَّ مكان براموديا ليس في أندونيسيا.

«لو أنَّني قمت بأيّ شيء ضدّ بلادي، فليحاكموني». هكذا كان ردّ الكاتب، الذي رفض لغاية أيّامه الأخيرة مغادرة بلاده. وأضاف بشكل لا يخلو من السخريَّة والفلسفة أنَّ كلّ تهمة إضافيَّة توجَّه إليه بمثابة «وسام»، لأنَّهم، كلَّما غالوا في الإساءة بمعاملته، ازدادت شهرته وحضوره في المجتمع: فخلال الفترات النادرة التي سُمح فيها لكتبه بالعرض في المكتبات، قلب براموديا كلّ التوقُّعات في أرقام المبيعات. اعتبره أغلب أقرانه أكبر كاتب أندونيسي. وقد وصل سعر كلّ كتاب من كتبه في السوق السوداء إلى ٨٠ ألف روبي. وجهد الجميع في الحصول عليها، بمن فيهم أعضاء الحكومة، ويقول البعض إنَّ هناك اليوم ما يزيد عن نصف مليون نسخة من كتبه، تُتداول سرًّا، على طريقة «الساميزدات»، بعد أن جرى تصويرها على «الفوتو كوبي» (وهو أمر شائع في أندونيسيا التي استوردت التكنولوجيا اليابانيَّة بشكل كثيف).

بالرغم من أنَّ براموديا كان يعيش وسط أفراد عائلته (أبٌ لثمانية أولاد، وله عشرة أحفاد، يعيشون في المنزل نفسه) إلاَّ أنَّه يشعر بألم فادح. صحيح أنَّه «احتفظ دائمًا بكرامته» ـ كما كان يشعر دائمًا ـ لكن عندما تتمّ مصادرة كتاب من كتبه يحسّ «أنَّهم ينزعون قطعة من

حياتي». في السنوات الأخيرة، لم يعد يستطيع الكتابة بما في ذلك كتابة الرسائل، وذلك بسبب «الانهيار الذي يشعر به من جرّاء تراكم المضايقات». لقد عرف هذا العذاب المرتبط بالكتابة والكتب منذ زمن طويل، منذ أن كان في العاشرة من عمره، أي في العام ١٩٣٥، عندما رأى مسؤولاً كولونياليًّا يمزِّق الكتب التي كتبها والده، الذي كان مدير مدرسة وأحد الوجوه الوطنيَّة في «بلورا»، وهي مدينة صغيرة إلى الشمال الشرقي من جافا. أو حين رأى أحد جيرانه وهو يرمي كتبه في النهر كي لا يقع في متاعب مع الشرطة. عرف الأمر ذاته العام ١٩٤٧، خلال توقيفه للمرّة الأولى، عندما صادر الجيش الهولندي يوميّاته التي كان يكتبها منذ العام ١٩٣٨، «مدمّراً» بذلك مخطوطاته الأولى، موصلاً إيّاه إلى قمّة اليأس.

لكنَّ براموديا، بالرغم من ذلك، وجد أسباباً إضافيَّة للعيش. فهذا المناضل الوطني الشابّ تعرَّض لما هو أصعب من الاستعمار الهولندي: الاحتلال الياباني لجزيرته جافا. كان مجيء الجيش الياباني إلى البلاد، في بداية الأمر، بمثابة «نبع أوهام»، إذ قدَّم نفسه على أنَّه حليف الشعب الأندونيسي في نضاله ضد الطغمة الهولنديَّة. لكن سرعان ما كشف عن وجهه: فبدأت عمليَّات الاغتصاب والسرقات والإعدامات الممنهجة والتعذيب والاعتقالات، وهي أمور جعلت «المحرّرين» مكروهين أكثر من «المغتصبين» السابقين. فرحل إلى جاكارتا بعد موت والدته وأصغر أشقّائه، حيث وجد عملاً في وكالة الصحافة اليابانيَّة، وهناك، كان يكتشف، كلّ يوم، ما يمكن أن تكون عليه «الكذبة» الرسميَّة. وهناك، لجأ باستمرار إلى مكتبة المدينة، كلَّما وجد

وقت فراغ، لكنَّ صالة القراءة كانت تقع، بالضبط، بالقرب من صالة تحقيقات الشرطة السياسيَّة اليابانيَّة. فكان يقرأ على وقع ضجّة أصوات الكراسي التي تنقلب، وعلى صوت التضرُّعات والصراخ من الألم. وفي تلك الفترة، اكتشف الشابّ الذي كان قارئًا كبيرًا للفلسفة اليونانيَّة وللرواية الروسيَّة وبلزاك ليس الكراهيَّة فقط، وإنَّما الاشمئزاز. مشاعر قويَّة جدًّا، حتى أنَّ الزمن لم ينجح في محوها.

حول هذا الاحتلال الياباني عاد براموديا ليكتب واحدة من رواياته الأخيرة، بالأحرى نشرها في سنواته الأخيرة بعد أن بقيت في أدراجه لمدّة ٧ أعوام، بعنوان «عبدات جنسيات» وصف فيه وضع ٢٢٨ فتاة شابّة من جافا، نُقلن بالباخرة إلى «بورو» (جزيرة، تحوَّلت إلى سجن، تقع إلى الشرق من الأرخبيل الأندونيسي، حيث أمضى الروائي نفسه ١٥ عامًا من حياته تحت حكم الرئيس السابق سوهارتو). «لا أحد يستطيع مساعدتهنّ. لقد فقدن كلّ شيء هنا: شرفهنّ، أحلامهنّ، كرامتهنّ، علاقتهنّ مع العالم الخارجي، تربيتهنّ وحتى ثقافتهنّ... إنَّه نهب مطلق». هذه الجملة مستلّة من كتاب براموديا، الذي وصف فيه تلك الفتيات. هاته النساء اللواتي وضعن في حصن، تحت الأرض، يقع في جبل بالامادا، أصبحن «عبدات جنسيات» للجيش الياباني خلال الحرب العالميَّة الثانية، كنّ أشبه بوريقات «تنبول» (= نبات من الفصيلة الفلفليَّة يُمضغ ورقه) طازجة، مضغها الجنود بوحشيَّة.

بعد هزيمة اليابان (في العام ١٩٤٥)، أُخلي سبيلهنّ، لكنَّهنَّ بقين في المكان الذي كنّ فيه، مثل كومة نفايات. منذ ذلك اليوم، لم

يتوقّفن عن الطواف حول هاويات الألم. إذ ألحق بهن في عامي ١٩٦٥ ١٩٦٦، السجناء السياسيون (الذين اتّهمهم سوهارتو الذي استولى لتوّه على السلطة بالتعاطف مع الشيوعيَّة). لقد أصبح هؤلاء السجناء رفاق التعب والفقر والعوز، حيث كانوا جميعًا على هامش المجتمع.

شهادات هؤلاء السجناء السياسيِّين كتبها براموديا على شكل رسالة موجَّهة إلى الجيل الجديد، الذي وُلد في ظلّ «النظام الجديد». تشكِّل هذه القصّة مساهمة مهمّة جدًّا في التاريخ الأندونيسي، لأنَّ الأمر يتعلَّق، هنا، بمأساة لم تتمّ الإشارة إليها مطلقًا في كتب التاريخ الوطني المدرسي.

كان السجناء السياسيون يجدون هؤلاء النساء في قلب الغابة أو في الحقول، حين يجبرونهنّ على العمل بالسخرة: في تقطير الزيت أو قطع الأشجار. يقولون إنَّهنَّ لا يتجاوزن الخمسين من العمر كحدّ وسط، وإنّ شعرهنّ صار أبيض وصدورهنّ مشدودة بفوط بالية. كنّ يتحدثنّ بالجافانيَّة أو الأندونيسيَّة، لم يكن هناك أيّ شخص من مواليد الجزيرة يرافقهنّ إذ إنَّهنَّ ينحدرن من المدن المحيطة بوسط جافا. بلغن مراهقتهنّ تحت الاحتلال الياباني، غالبيَّتهنّ، وهنّ من بنات موظّفين مدنيين، سحرتهنّ الدعاية اليابانيَّة التي وعدتهنّ بمنحة دراسيَّة في طوكيو.

تبلغ رواية براموديا أوجها مع حكاية إيبو مولياتي، إذ أصبحت قصّة هذه المرأة الجافانيَّة، وهي الأكبر من بين الزوجات الستّ لزعيم القرية، أسطورة حقيقيَّة، لدرجة أنَّ سكّان وادي نورلاتون، في بورو،

يحبّون روايتها. لقد وجدت إيبو مولياتي الشجاعة لمواجهة تصرُّفات زوجها العنيفة الذي كان يجد متعة في خطف زوجات جيرانه. وقد انتهى بها الأمر بأن غادرت القرية بشجاعة استثنائيّة بالنسبة لسكّان بورو إذ إنَّ زوجها كان قائداً يخشاه الجميع. حادثة لا مثيل لها، إذ تبعها في هجرتها عدد كبير من سكّان ساوواي تيمون لاتون ليشكّلوا معًا قرية جديدة.

يصف باك بولي، السجين السياسي، الذي اكتشف مولياتي، على الشكل التالي: «التقيناها وكانت في حالة من الإنهاك الكامل. لم يكن باستطاعتنا فعل أيّ شيء من أجلها. لقد سلبتها الطبيعة والبشر كلّ قواها، في حين لم تكن إلاّ في الخمسين من عمرها. منذ أن غادرت مسقط رأسها (في وسط جافا)، لم تعرف سوى العذاب والعنف والضغط. لم يكن باستطاعتنا سوى البكاء من كلّ قلوبنا. اليابانيون الذين دمَّروها ربّما كانوا يعيشون اليوم بسعادة في منازلهم.

قد يشعر المرء بالندم، لأنَّ هذا الكتاب المكتوب بشكل رسالة، لم ينشر إلاَّ بعد فترة من كتابته. إذ لو صدر في اللحظة التي أنكر فيها وزير الشؤون الاجتماعيَّة الأندونيسي وجود عبدات جنسيات للجيش الياباني في أندونيسيا لمارس الأمر تأثيراً قويًّا جدًّا. أما التعويض الذي تلقّته جاكارتا من اليابان، فكان ذهب مباشرة إلى هذه النساء، إذ إنَّ الكوريّات الجنوبيَّات والفليبينيَّات اللواتي كنّ ضحايا الجيش الياباني تمّ التعويض عليهنَّ بسرعة. أمّا في أندونيسيا، فلا أحد يعرف أين ذهب المال الذي أعطي إلى الحكومة الأندونيسيَّة.

في شباط ١٩٤٥، ثارت وحدة من جيش البيتا، وهو جيش احتياطي أعضاؤه من الأندونيسيين الذين جنّدهم اليابانيون في قرية بليتار، الواقعة إلى الجنوب الشرقي من جزيرة جافا. فقُطعت رؤوس جميع المتمرِّدين تقريباً. في تلك الفترة، غادر براموديا مركزه في وكالة الصحافة والتحق بالثوّار في مدينة بلورا، مسقط رأسه، حيث علم بالمجزرة اليابانيَّة. حينذاك جاءته فكرة كتابة قصّة، يضع فيها كلّ غضبه وكراهيَّته وتنتهي أحداثها يوم الاستقلال. (لم يكتب قصّة «الهارب» إلاَّ بعد أربع سنوات في زنزانته) وفي تلك اللحظة عرف براموديا «أنَّه لم يكن ولم يصبح ولن يصبح إلاّ كاتباً».

لا تزال «الهارب» روايته الأولى، بعد أربعين سنة، تبدو وكأنَّ أحداً لم يستطع تخطيها. وهي تروي قصّة هاردو، متمرِّد وطني، الذي يلاحقه الجيش الياباني. فيتنكّر في زيّ متسوِّل، ويعود إلى مسقط رأسه حيث تقيم خطيبته المدرِّسة. فيتعرَّف والدها عليه، وهو رجل بارز، جبان، يحاول أن يوقعه في الفخّ، فيخطر السلطات بوجوده، ما جعله يعود إلى منزل أبيه العجوز المستوحد، الذي لا يتعرَّف عليه وإن كان شعر بأنَّ هذا المتسوِّل ليس رجلاً عاديًّا. وفي قريته، يتورَّط في مشاجرة طويلة مع أحد «إخوة السلاح»، بخصوص واحد من الرفاق باع نفسه لليابانيِّين بسبب قضيَّة غراميَّة. فيحاول أن يفهم هذه «الخيانة»، بينما رفيقه الآخر لا يحلم إلا بالانتقام من هذا الخائن الذي يبرّر لخطيبة هاردو تصرفُاته، حين جاء هذا الأخير لتوقيفه. أربعة مشاهد، تؤلف رواية «الهارب»، التي تبدو على صفاء تراجيدي كبير.

حين كتب قصّة «الهارب»، كان براموديا يتعلّم اللغة الإنكليزيَّة من خلال قراءته رواية شتاينباك «عن الفئران والرجال» بلغتها الأصليَّة فأدهشته، بشكل خاصّ، تقنيَّات الكتاب الروائيَّة، وليس الحبكة النفسيَّة. أمّا العواطف الداخليَّة فقد تجلَّت له من خلال بداهة الأحاسيس. كذلك وجد في قراءة مواطنه إدريس إسماعيل فكرة أنَّ على الجملة عدم مسامحة أيّ كلمة مبهمة: «بهذا الشكل نستطيع تأمُّل إنتاج نصّ صاف، واضح، ترنّ كلّ كلمة فيه في مكانها بالضبط، تماماً مثل الصنّاجة تحت مطرقة العازف».

تتألَّف المشاهد الأربعة التي تشكِّل رواية «الهارب» من حوارات طويلة، نجد خلالها الشخصيات وهي تقع ضحيَّة الأحاسيس المتناقضة: الشكّ واليقين، الشجاعة والجبن، العنف والحبّ. يظهر هاردو البطل كأنَّه محارب تائه أكثر من كونه محارباً مضطرماً، اعتراه الشكّ فجأة، ليس في صحّة القضيَّة، وإنّما في الوسائل المستعملة في سبيل انتصارها، كما لو أنَّ خيانة صديقه التي يرفض اعتبارها خيانة فتحت عينيه، مبعدة عنه حماسته الصاخبة، واضعة إيَّاه على درب البحث عن حكمة جديدة. وتأتي بساطة الحبكة والأهمّيَّة المعطاة للحوارات، لتجعل من الرواية أقرب إلى المسرحيَّة، وحتى أقرب إلى المسرح التقليدي في جافا أي «الوايانغ» وهو مسرح الظلّ الذي يقدّم من خلال «العرائس»، وتدور قصصه حول بعض الأساطير الجافيَّة (من جافا) التقليديَّة (كما تقربه من الرامايانا والمهابهاراتا).

لا يحبّ أناتا توير الجنوح إلى المقارنات، مع اعترافه بأنَّ أدب «الوايانغ» الشفهي هو أيضاً «أدب حرب»، فمتنه لم يظهر على الملأ إلاّ

بعد رحيل المستعمر الهولندي. وهو يفضّل القول إنّ لديه اصطفاءً للأشكال المبنيَّة على الكتابة، وإنَّه صنع في كتابه هذا «عملاً وطنيًّا وتقدُّميًّا»، كأنَّه ردّة فعل ضدّ الثقافات المحلّيَّة جدًّا في الأرخبيل أي المؤلّفة من ثقافة «الوايانغ».

شكَّلت رواية «الهارب»، منذ صدورها في العام ١٩٥٠، تحوُّلاً ثوريًّا في الوايانغ التقليدي وفي «الدراما الوطنيَّة» المؤسِّسة للدولة المستقلّة، كما أسَّست لأدبها الخاصّ. وهي لا تنفكّ، منذ ذاك الوقت، تؤكِّد مجد كاتبها. إذ كانت القراءة والكتابة في وقت فرضًا إجباريًّا على المدارس. والكاتب جزء من «جيل ٤٥» الذي ساهم، في السياسة كما في الفنّ، في صوغ هوية أندونيسيَّة عامّة في الأرخبيل كلّه.

في العام ١٩٥٣، دُعي براموديا لمدّة سنة من قبل السلطات الكولونياليَّة القديمة. لكنَّه لم يبق سوى ستّة أشهر في ذلك البلد «المنظّم جيِّداً والنظيف جدًّا». يقول «لقد أحسست هناك كأنَّني في تابوت». عند عودته إلى جاكارتا، كان عليه أن يعيل عائلة عديدة الأفراد. فبدأ بالكتابة بشكل مكثَّف: حتى أنَّ أحد زملائه سخر منه بالقول «لقد أُصبت بالإسهال» وكانت غالبيَّة موضوعات قصصه ومقالاته مرتبطة بشكل مباشر بتطوُّر بلاده، وبالمشكلات الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة، والصراع في سبيل العدالة الاجتماعيَّة وحقوق المرأة ومسؤوليَّة المثقف.

شكّل العام ١٩٥٦ لبراموديا منعطفًا سياسيًّا، إذ قام برحلة إلى الصين، أثّرت عليه كثيراً، ومن ثم إلى أوروبا الشرقيَّة. وبعد مؤتمر

باندونغ الذي شهد ولادة منظمة عدم الانحياز، أصبح رئيس اتّحاد الكتاب الأفرو ـ آسيويين. وساهم في موسوعة روسيَّة حول الأدب الأندونيسي، وأصبح عضواً فاعلاً في «الليكرا» وهي حركة سياسيَّة ثقافيَّة قريبة من الحزب الشيوعي الأندونيسي. عُيِّن مسؤولاً عن إحدى الصفحات الثقافيَّة في إحدى الصحف اليساريَّة المتطرِّفة. فاقترب من الواقعيَّة الاشتراكيَّة (النسخة الأندونيسيَّة وينبغي القول هنا إنَّه أعاد الاعتبار لتاريخ شعبه) كما انكبّ على السجالات الإيديولوجيَّة مع رفاقه، وخاصة مع هـ. ب. ياسين، الذي يُعتبر الأب الحقيقي للنقد الأدبي الأندونيسي، والذي يدين له بنشر كتبه الأولى.

أسَّس براموديا لأعداء كثيرين (ليس في الأوساط الليبراليَّة فقط) وبخاصّة حين دافع في كتاب نشره العام ١٩٦٠ عن الأقليَّة الصينيَّة في أندونيسيا. فأوقف وسُجن بلا حكم لشهور عدّة من قبل الميجور سوادارمونو، النائب الحامي للرئيس الأندونيسي. كانت متاعبه مع الحكومة قد بدأت ليل ٣٠ أيلول ١٩٦٥، حين أعلن الجيش الأندونيسي أنَّه أحبط محاولة انقلاب كانت تنوي القيام بها القوى الشيوعيَّة، بعد تلك الحادثة بعدّة شهور، استولى الجنرال سوهارتو على الحكم وحلَّ محلّ أحمد سوكارنو في السلطة، في غمار حرب أهليَّة دمويَّة، كان ضحيَّتها المباشرة المناضلين الشيوعيين.

في ١٣ تشرين الأول من العام ١٩٦٥، شهدت حياة براموديا انقلاباً جذريًّا. يصف تلك الحادثة التي تعرَّض لها بالقول: «عند الساعة الحادية عشرة، مساءً، بدأ ثلاثون أو أربعون شخصاً رمي الحجارة

على منزلي، تمّ تناولها من ورشة بناء مجاورة. كانوا مقنّعين، فلم أعرفهم، ولحسن حظّي، كنت وحدي في المنزل. حاولوا خلع الباب، فخرجت وصرخت «ماذا تريدون؟ مَن هو قائدكم؟». لم يجب أحد. بدأت الحجارة تتساقط من جديد، اعتقدت أنَّهم يريدون قتلي. فدخلت إلى المنزل وتناولت المسدّس والأمشاط. أصابني حجر في ساقي، بشكل بليغ. فجأة، سمعت ضجّة سيّارة، فتوقَّف الهجوم، سمعتهم يصرخون «جاء العسكر.. جاء العسكر». بطبيعة الحال، تقدَّم منّي ضابط قائلاً لي «سنأخذك إلى مكان آمن». لم أشعر بالارتياب، بل طلبت منهم أن آخذ معي إحدى مخطوطاتي وهي شبه منتهية، ورواية تاريخيَّة تدور أحداثها في قرية صيّادين فقيرة على الساحل الشرقي، مطلع القرن، وآلتي الكاتبة. وعندما شاهدت في السيّارة، رجلاً أو اثنين مقنّعين، فهمت الحيلة. وما إن دخلت إلى السيّارة، حتى بدأوا بضربي، واعتقدت مجدَّدًا أنَّهم سيقتلونني، تعرَّض منزلي للتفتيش والتخريب ولم أعد إليه مطلقًا».

روى براموديا بقيَّة القصّة في كتاب صدر العام ١٩٩٠ في هولندا بعنوان «نشيد البكم». وبعد أن رُحِّل إلى عدّة مراكز احتجاز، وصل الكاتب في آب ١٩٦٩ إلى جزيرة بورو وهي واحدة من ٣٠٠٠ جزيرة تشكِّل الأرخبيل الأندونيسي، ليوضع في مخيم لإعادة التأهيل. في الواقع، تركت السلطة المساجين في العراء، مهملين، وكان عليهم أن يجدوا بأنفسهم المأكل والدواء. يغطّي المخيّم ثلث مساحة الجزيرة ويحتوي ١٤ ألف سجين سياسي. في العام ١٩٧٤ زار الصليب الأحمر المخيّم وأرسل طنّين ونصفًا من المواد الغذائيَّة والأدوية، لكنَّها لم تصل.

في سبيل الترفيه عن رفاقه، بدأ براموديا يقصّ عليهم الحكايات. «في البداية لم أكن أملك الحقّ في الكتابة. لذا اخترعتها بالكلام والحديث. وشيئًا فشيئًا، اجتهدت في أن أتذكّر الأحداث السابقة. ومع العام ١٩٧٣، استطعت الحصول على بعض الورق ووزّعته عليهم. كنت قد أبدعت شخصيّة نسائيّة تدعى أونتو سورو، وهي امرأة تواجه بمفردها جميع المصاعب. كان ذلك ساحرًا، فهذه المرأة رفعت من معنوياتهم. بدا الأمر فعّالاً، إذ أعدت التجربة العام ١٩٧٥ وأصيب الجميع بالعدوى، كأنَّ هيستيريا أصابت الجميع الذين باشروا بالكتابة، أو بالأحرى رواية الأقاصيص. إنَّها قصص شبيهة بأغاني البكم. كنت عرفت لحظات يأس عنيفة بين عامي ١٩٤٧ و١٩٤٨ في السجون الهولنديَّة، لكنَّ الأمر أسوأ بألف مرّة في بورو، إذ انتابني شعور بأنَّني لن أخرج حيًّا من هناك مطلقًا. وفي الوقت عينه، أعطاني ذلك الرغبة في العيش كي أعرف كيف سينتهي ذلك الأمر برمّته».

هذه «الارتحالات الليليَّة»، شكَّلت في ما بعد، مادّة رباعيَّته الروائيَّة، التي انتهى من كتابتها بعد تحريره، في ٢٠ كانون الأوّل من العام ١٩٧٩، وهي تشكِّل «الفريسك» الكبير للنضال من أجل استقلال أندونيسيا. نشرت هذه الكتب بين عامي ١٩٨١ و١٩٨٧ وصدرت عن دار هاستا ميزا (التي تعني «يد الصداقة»). وهي دار أُسَّست لهذا الغرض، أي لنشر أعمال توير، التي لم يتجرَّأ ناشر على نشرها، وقد أشرف عليها هيثم رحمان ويوسف إسحق، وهما صديقان لتوير، وكانا من المساجين السياسيِّين السابقين.

يتذكَّر يوسف إسحق النجاح الساحق الذي حقَّقه الجزء الأول من الرباعيَّة. يقول: «كانت الطبعة الأولى في عشرة آلاف نسخة، نفدت في أيام قليلة. فأعدنا طباعتها مرّات عدّة. هذا الأمر لم يحصل مع أيّ كتاب في أندونيسيا من قبل. يومها، لم تتحرَّك السلطة إزاء ذلك، إذ كنّا تصرفنا بحسب ما يتطلَّب القانون منّا، وضعنا نسختين من الكتاب عند النائب العام، قبل ٢٤ ساعة من نشر الكتاب في الأسواق. تلقّينا فقط اتصالاً هاتفيًّا من بعض الرسميِّين نصحنا بعدم وضع الكتاب قيد التداول، لم يكن الأمر منعًا، بل تهديدًا، فتخطّينا الوضع بسرعة، فهمنا أنَّهم يواجهون مشكلة: هل سيحاكمون توير أم لا، وهو رمز معارضة النظام، والسجين السياسي السابق الرقم واحد. لقد تطلَّب الأمر منهم عشرة أشهر ليتَّخذوا قرارهم مما أتاح لنا نشر الجزء الثاني، الذي مُنع بعد ٥ شهور. كان يتمّ استدعائي كلّ يوم تقريبًا. أما توير، فلم يُطلب منه المجيء، كانوا يقولون لي: إنَّها دعاية شيوعيَّة وأجيبهم «عليكم أن تثبتوا لي ذلك» فيردُّون: «لا نستطيع أن نثبت ذلك، لكنَّنا نشعر به». وفي تلك الأثناء، كان عدّة أشخاص من جميع الفئات: سياسيُّون ومثقَّفون ورجال أعمال وزوجات وزراء وأعضاء من المكتب السياسي، يتَّصلون بي كي يحصلوا على الكتاب. كان ذلك خبثًا لا مثيل له».

لقد أصاب المنع المتلاحق لكتب توير الدار بكارثة اقتصاديَّة، إذ لم يعد هناك من مال للقيام بطبعة جديدة، وأدّت الرقابة إلى خنق الدار اقتصاديًّا، ولما كان توير ويوسف وهيثم لا يزالون يحتفظون على بطاقات هويّتهم بعبارة «سجين سياسي سابق»، إلاَّ أنَّهم لم يتعرَّضوا

للهجوم بشكل مباشر. فمن الخطورة أن يُلقى القبض على شخص ما وهو يبيع كتب توير. منذ سنوات قليلة، ألقي القبض على ثلاثة طلاّب في جوغجارتا المدينة الجامعيَّة الكبيرة وحُكم عليهم بالسجن لمدّة تتراوح بين ٧ و٨ سنوات، لأنَّهم وزعوا أعمال الكاتب. أما الحجّة الرسميَّة فكانت: «نشر الشيوعيَّة» والعقاب الفعلي: لا أحد يعرف، كما لا يعرف براموديا لماذا يهاجمونه بهذا الشكل العنيف. ولغاية اليوم، ما من أمل في رؤية الأوضاع وهي تتبدّل. يقول براموديا «لم تعد تهمّني هذه الأمور. لديَّ حريَّة داخليَّة، بالرغم من كوني سجين هذه المدينة. أنا رجل حرّ. الشيء الوحيد الذي أخشى منه، هو قتلي».

المشهد الأخير. العام ٢٠٠٦. خرج عشرات الألوف من الأندونيسيين لإلقاء النظرة الأخيرة على جثمان كاتبهم المفضّل الذي كان غادر لتوّه. حشود لم تستطع السلطات منعها، على الرغم من أنّ كتبه ربّما لا تزال ممنوعة من التداول بشكل كبير.

أورهان باموق:
رموز الحضارات

لم يكن فوز الروائي التركي أورهان باموق بجائزة نوبل للآداب بمثابة مفاجأة، إلاّ إذ استثنينا «عمره الصغير»، لأنَّ الجائزة عوّدتنا أن تذهب إلى من هم أكبر سنًّا. لكن لنتذكَّر العام (٢٠٠٥) حين كان «مرشّحًا» بقوّة لنيلها، إلاّ أنَّها ذهبت إلى المسرحي الكبير هارولد بنتر، حيث علّل البعض عدم فوز باموق بها، بأنَّ سنّه لا تزال تسمح له بالانتظار قليلاً. لكنَّه انتظار لم يدم طويلاً. سنة واحدة فقط، وها هو يصبح من الخالدين، إذا اعتبرنا بالطبع أنَّ جائزة نوبل للآداب تخلّد أسماء من فازوا بها. المفاجأة أيضًا لم تصب العرب مثلما تفعل كلّ عام، حين يتساءلون عن اسم الفائز وماذا كتب، لأنَّ باموق واحد من قليلين جدًّا، صدرت غالبيَّة أعمالهم بالعربيَّة في السنوات الماضية، إذ

وجد عدداً من القرّاء لا بأس بهم. ثالث هذه «اللامفاجاءات» تكمن في أنَّ الروائي التركي يحضر اليوم على الخارطة الأدبيَّة في الأدب كواحد من أبرز الكُتّاب حيث حصد في السنوات القليلة الماضية الكثير من الجوائز الأدبيَّة، لعلّ أبرزها «جائزة السلام» الألمانيَّة، كما جائزة «ميدسيس» الفرنسيَّة عن كتابه «ثلج». في أيّ حال، فازت تركيا بجائزة نوبل للمرّة الأولى في تاريخها، وكان البعض يتوقَّعون أنَّه في حال كافأت الجائزة كاتبًا تركيًّا، فإنَّها قد تكون ليشار كمال. لكن هكذا هي الحال دائمًا، إذ لربّما كان كمال، بأصوله الكرديَّة، يشكِّل إشكاليَّة ما، تريد اللجنة تجنُّبها، مع العلم أنَّ باموق، يطرح العديد من الإشكاليّات في أدبه، كمطالبته بعدم تناسي التاريخ التركي الحديث، كما العثماني، ليفرد مساحة بدوره إلى المجازر التي ارتُكبت بحقّ الأرمن. بهذا المعنى، يبدو باموق أكثر «أوروبيَّة» من كمال، حتى في أسلوبه، الذي يستفيد كثيراً من الرواية الغربيَّة، بينما نجد أنَّ عمل يشار كمال الأساسي، يرتكز على الحكاية الشعبيَّة.

في إعلانها عن الجائزة، قالت الأكاديميَّة السويديَّة إنَّ باموق «في معرض بحثه عن الروح الحزينة لمسقط رأسه، اكتشف صوراً روحيَّة جديدة للصراع والتداخل بين الثقافات، كما اكتشف رموزاً جديدة لتصادم الحضارات». جملة قد تلخّص، فعلاً، سبب اختيار هذا الكاتب الشابّ، ليجعل تركيا تفوز بالجائزة العالميَّة للمرّة الأولى في تاريخها.

بعد يشار كمال (الذي يكبره بثلاثين سنة،) كما بعد ناظم حكمت وعزيز نيسين وآخرين، يبدو الروائي أورهان باموق، من دون أدنى

شكّ، الكاتب التركي المعاصر، الأكثر قدرة على أسر قرائه، نظرًا لما يتمتَّع به من موهبة في القص، بانيًا عالمه الذي تغلّفه الفرادة والذي تمتزج فيه أساليب الحكاية الشرقيَّة والروايَّة الأوروبيَّة، وإن كان يستعير في بعض الأحيان، ملامح الإثارة الموجودة في الرواية البوليسيَّة، ليرسم لنا أجواء ومناخات تركيا الحديثة. هذا ما شاهدناه في روايته الأولى «جودت بك وأولاده»، التي أتت بمثابة لوحة ملحميَّة عن الحياة السياسيَّة والاقتصاديَّة، الاجتماعيَّة والثقافيَّة في تركيا القرن العشرين، جعلنا باموق، نكتشف تلك «الجمهرة» الإنسانيَّة اللامعقولة التي تسيطر لا على اسطنبول فحسب، وإنما على تركيا بشكل عام، من خلال تاريخها القريب.

فأن تكون تلك البلاد منتميَّة إلى قارتين في الوقت ذاته، فإنَّ ذلك الأمر يشهد على تنوُّعها وعلى قيمها الأخلاقيَّة المتناقضة، التي يتعلَّق بها البعض، كما يتعلَّق بها الآخرون، ما أوجد صراعات جمّة، أتت لتضاف إلى التقلُّبات السياسيَّة والإيديولوجيّات المتواجهة والأنظمة التعسُّفيَّة. يأتي ذلك كلّه ليطرح سؤالاً أساسيًّا: هل الأمر هو بمثابة تهجين أم مواجهات ثقافيَّة؟ ربما كان الجميع يرغبون اليوم في قول كلمتهم حول هذا الموضوع: علماء الاجتماع والفلاسفة والصحافيُّون والسياسيُّون والديماغوجيُّون وعلماء النفس.. إلخ. من هنا، قد يكون من المفيد أن يذهب المرء ليقوم بجولة في تركيا اليوم.

بهذا المعنى، هل تبدو تركيا حاليًا، بلداً موزَّع الأهواء أم بلداً ممزَّقًا؟ ثمّة الكثير من الكلام ليقال حول ذلك. فبين حاملي لواء «الديمقراطيَّة» (على الطريقة الغربيَّة)، ومحازبي سلطة إسلاميَّة طاهرة

وقويَّة، وبين ورثة مصطفى كمال الذين يتابعون جهودهم لإكمال مشروع «علمنة البلاد» وبين رجال السياسة الفاسدين ومحازبي فتح الحدود وإقامة السوق المشتركة والمدافعين والمتنوِّرين عن حقوق الإنسان وأئمّة الجوامع الذين يدافعون عن القوانين الدينيَّة، ناهيك عن قضيَّة الأكراد والمجزرة بحقّ الشعب الأرمني، ربّما كان كتّاب إسطنبول يجدون صعوبة في الاختيار بين أصدقائهم ومحازبيهم. إذ تبدو تركيا وكأنَّها تذهب إلى آخر ذلك المرض الآخر، أي ترغب في الذهاب إلى الغرب، ولكن إلى أيّ حدّ؟ والسؤال الذي يطرح: كم هو ثمن التحديث، إذ إلى أيّ درجة سيفقدها ذلك روحها؟ من هنا، ينبغي، بالضبط، معرفة ما إذا كان يجب القبول بهذه الأحزاب أم بهذه القسمة؟ الجواب، بالنسبة إلى أورهان باموق هو.. كلاّ. إذ يبدو هو نفسه وكأنَّه يعيش بلا تمزُّقات وبلا أمزجة، كما أنَّه يعود ليطالب بـ«نغولة» تركيا الأساسيَّة كما جاء في كتابه «الكتاب الأسود»، الذي يمازج فيه، بمهارة، بين مناخات الحكاية على الطريقة الشرقيَّة وبين ألغاز الحبكة البوليسيَّة الغربيَّة. لكن من دون شكّ، فإنَّ كتابه «القلعة البيضاء» هو الذي يكشف عن جوابه الأخبث والأدقّ، حول ذلك كلّه. ولكن قبل الدخول إلى عوالمه هذه، لنعد إلى الوراء قليلاً.

ولد أورهان باموق في العام ١٩٥٢، بمدينة اسطنبول، لعائلة من المثقَّفين الذين يميلون إلى الثقافة الفرنسيَّة، إلاَّ أنَّه تابع دراسته في «روبرت كوليدج»، وهي الثانويَّة الأميركيَّة في مدينته. وبعد دراسته للهندسة المعماريَّة ومن ثم الصحافة، قام بعدّة رحلات إلى الولايات

المتّحدة وخاصة إلى « يوا سيتي »، « مشتل » الكتّاب الذي يضم كتّابًا من جميع البلدان والذي اخترعه « بول أنغل ». وبعد أن اقتنع بأنَّ الكتابة تعطي معناها للحياة، لأنَّها الحياة. من هنا تفرّغه للأدب.

أولى كتبه، التي بدأت بلفت الأنظار إليه، كانت رواية « جودت بك وأولاده » (نقلها إلى العربيَّة فاضل جتكر وصدرت عن منشورات وزارة الثقافة في دمشق) وهي، في نحوها صوب الملحمة، تأتي كأحد « النماذج الكلاسيكيَّة النادرة والناجحة للرواية الشاملة في القرن العشرين » على خلفيَّة « الواقعيَّة النقديَّة »، أي بمعنى آخر، تأتي الرواية كمزيج من عوالم تولستوي وستندال على نظريَّة لوكاتش، وهي ترسم مسارات تركيا في القرن العشرين من خلال ثلاثة منعطفات كبيرة: « انهيار الإمبراطوريَّة العثمانيَّة (١٩٠٥) و« وفاة أتاتورك » (١٩٣٨) و« الفوضى والانقلابات العسكريَّة » في سبعينيات القرن المنصرم. كل ذلك من خلال عيون الشعب التركي في أجياله المتعاقبة (عائلة جودت بك)، إذ يمثِّل كل جيل منعطفًا، وكلّ منعطف يملك رجالاته وعقليَّاتهم.

رغب باموق في أن تكون روايته هذه « كتابًا كبيرًا حول مدينة كبيرة » أو بالأحرى « موسوعة شخصيَّة لاسطنبول ». وقد أرادها أن تكون على صورة مدينة دبلن كما عند جيمس جويس. منذ اللحظات الأولى، على قراءتنا لهذا المؤلف، نتيقَّن أنَّ الشخصيَّة الأساسيَّة في كتابه هذا، هي مدينة اسطنبول بحدّ ذاتها. لكن على الرغم من جمال هذا الكتاب، إلاَّ أنّه بدا كملحق، أو كفصل من روايته التالية « الكتاب الأسود »، التي كانت سبب شهرته العالميَّة، بعد أن تُرجمت إلى لغات عدّة.

تروي «عائلة جودت بك» عن فاطمة التي تعيش في منزلها القديم الواقع في «حصن الجنّة»، وهو مرفأ صغير إلى الشمال من تركيا، حيث كانت تستعدّ لاستقبال أحفادها الثلاثة. يقوم بمساعدتها في ذلك المنزل، خادمها المخلص، القزم، رجب. وعلى الرغم من أنَّها عجوز بلغت من العمر عتيًّا، وعلى الرغم من أنَّها كانت ترفض الحديث معهم إذ تفضِّل الانسحاب إلى ذكرياتها، إلاَّ أنَّ فاطمة كانت تثمّن وتقدّر هذه الزيارات التي تُوقّع (من إيقاع) أيّامها وتحيل الزمن أقلّ وطأة. أحفاد ثلاثة ذوو اتجاهات مختلفة، وعلى جميع الأصعدة: فاروق، المؤرّخ، الذي خصَّص حياته للبحث في أرشيف المقاطعة؛ نيلجون، شقيقته الجميلة والمناضلة الشرسة من أجل القضيَّة البروليتاريَّة، ومتين، الذي يصغرها بعام، الطالب الطموح الذي يحلم بالثروة.

خلال إقامتهم الصيفيَّة هذه، التي تتكرَّر من عام إلى آخر، يعود الأشقّاء الثلاثة ليجدوا أمكنة الطفولة، حيث يشرعون في إقامة مقارنات لا تنتهي ما بين «حصن الجنّة» التي كانت عليه في ما مضى - من حيث كونها مكانًا هادئًا، ريفيًّا، وبين ما أصبح عليه من مرفأ صناعي. لكنَّ المقارنات ليست وحدها من يهمّ الأشقاء، إذ عادوا ليجدِّدوا صداقتهم مع حسن، نسيب رجب، الذي كان يموت تيهًا وحبًّا بنيلجون، إلاَّ أنَّ ما يمنعه من الاقتراب منها مواقفه السياسيَّة التي تفترق عن مواقفها بشكل جذري. أمّا بالنسبة إلى فاطمة، فإنَّها تفضِّل أن تحيا بمواجهة ماضيها، المأساوي على ما يبدو، إذ لم تفش سرّه لأيّ شخص مخافة أن «يرفضها» أحفادها ويتخلَّون عنها. من هنا ميلها

الذي نشاهده على مرّ الرواية، في أن تنعزل شيئًا فشيئًا عن العالم الخارجي.

في تصويره «لحصن الجنة»، يرسم لنا باموق هذه المدينة التركيَّة الصغيرة التي نجد فيها كلّ تناقضات المدن الأخرى، وبخاصّة تناقضات شعبها المشدود بين عالمين، الباحث عن «هويَّة ما». من هنا، تبدو شخصيَّات الرواية، بدورها، وكأنَّها صورة عن هذا التعقيد، إذ يتحرَّك كل واحد منهم بطريقته، في مواجهة التبدُّلات الكبرى التي عصفت بالقرن العشرين، والتي أزاحت بشكل عنيف كلّ ما تبقّى من «آثار» الأمبراطوريَّة العثمانيَّة. إذ تتلخَّص الفكرة الخفيَّة التي يعمل عليها باموق في كتابه هذا بالتالي: إذ كسب الأتراك قضيَّة الحريَّة، فيتوجَّب علينا أن نبني بلداً جديراً بأن يتكيَّف مع الحداثة من دون أن ينسى الماضي بكامله. لأنَّ ثمّة أشياء أصعب من كلمات «الحداثة» و«الجمهوريَّة» و«العلمانيَّة»، لأنَّها كلمات «الخصم»، كلمات الغرب، الذي لا يتوقّف الجميع عن مصارعتها، عن كرهها. أكانوا تقدُّميِّين أم محافظين، أكانوا علمانيِّين أم مسلمين، أكانوا شيوعيين أم قوميِّين، أغنياء أم فقراء، فإنَّنا نجد أنَّ شخصيَّات الرواية يرمزون إلى كلّ هذه الأزمات والشكوك التي تجتاح تركيا المعاصرة.

تختلف الشخصيَّات في ما بينها لأنَّ ثمّة رؤية للعالم مختلفة لا تجمع في ما بينهم. هكذا نجد فاطمة مثلاً التي تخضع لزوجها «مثلما يفرض عليها الدين». لكنَّ السؤال التي تطرحه هو كيف كان بإمكانها أن تحب هذا الرجل الذي أفقر عائلته كي ينير الشرق بأنوار العقل، من

خلال عمله على كتابة موسوعة شبيهة بتلك التي كتبها « ديدرو »؟ ثمّة أشياء لا يستطيع المرء أن يسامحها، وثمّة ألم داخلي لا نستطيع التخلُّص منه، لكنَّ ذلك كلّه لا يشكِّل شيئًا مقارنة مع هذا الإحساس بعقدة النقص تجاه المنحدرين من الغرب، الواثقين من ثقافتهم ومن قيمهم.

في روايته هذه نجد العديد من الأفكار والتيمات والموضوعات التي عاد باموق ليعمل عليها في روايته اللاحقة، وبخاصّة تلك التي تريد أن تدخل إلى أعماق الروح التركيَّة.

تعالج رواية « الكتاب الأسود » (ترجمها إلى العربيَّة عبد القادر عبد اللي، وصدرت عن « دار المدى ») موضوعًا أكثر عالميَّة، على الرغم من أنَّ الأحداث تجري في إسطنبول، فبطل الكتاب، غالب ـ وهو محامٍ شابّ ـ كائن « غير مستقرّ » لا يستطيع العيش على الأقلّ إلاّ مع مرآتين نفسيتين: المرأة التي يحبّها، وصديقه الوفي. ذات مساء يعود إلى منزله، فلا يجد زوجته، رؤيا، التي اختفت بشكل غامض ولم تترك وراءها سوى رسالة صغيرة تقع في ١٩ كلمة، لا نعرف نحن القرّاء عنها أيّ حرف. هل تكون قد اختبأت عند جلال (شقيق نصفي لها وابن عمّها في الوقت عينه) وهو أحد أشهر صحافيي تركيا، بفضل مقالاته اليوميَّة التي تتطرَّق إلى جميع المواضيع، والذي داوم على كتابتها أكثر من ثلاثين سنة. لكنَّه هو أيضًا اختفى بدوره. وبعد أن اقتنع بأنَّ ثمَّة علاقة بين هذين الاختفاءين، يقرِّر غالب أن يبدأ إعادة قراءة جميع مقالات جلال القديمة (التي تأتي في سياق الرواية، كفصل مستقلّ، بعد كلّ فصلين) من أجل أن يجد الدليل على اختفائهما، وليبدأ

البحث عنهما في هذه المدينة المدهشة والغامضة، هذه المدينة الأكثر اكتظاظًا بالتاريخ وبطبقات الحضارة والثقافة المتعدِّدة والتي تلاحقها آثار الماضي.

لقد قام غالب بحملة حقيقيَّة كي يجدها، وذلك وسط آلاف المكائد، إذ عبر بحثه في هذه الرحلة، تتراكم التعرّجات والطرق الخاطئة، في حين نجد على الخطّ الموازي لذلك، أنَّ ثمَّة تحوُّلات تتموضع في روح غالب. إذ يفقد هويَّته. فهذا البحث عن «الأنا» العميقة ليس سوى نسخة طبق الأصل عن اهتمامات الكثير من الكتّاب، في هذا العالم. وأورهان باموق يضع في ذلك مذاقه الخاصّ، وسخريَّته التي غالبًا ما تكون سخريَّة مدمّرة.

يبدو غالب وكأنَّه يقدِّر أنَّ من غير الضروري أن يشرح لنا الأسباب التي جعلت زوجته التي يحبّ ويعرف منذ طفولته تختفي. وكأنّ الأمر لا يعنينا. فهو لا يتوقَّف عن السير في إسطنبول، هذه المدينة المليئة بالإشارات والرموز، حيث يثبت لنا باموق أنَّ من المستحيل خرق ما يلفّها من أسرار وغموض. فهو يجتاز تتابعًا من البراهين والأحلام في مسيرة تمتدّ لسبعة أيّام وسبع ليال وفي سبع دائرات، لا تنفكّ تتوسّع، حتى لتبعد كثيرًا عن المركز، لتصل إلى أماكن «لا يعرفها الدليل السياحي».

فمن هنا، إذا كان باموق يرغب في كتابه «موسوعة شخصيَّة لإسطنبول» في روايته السابقة، فإنَّ مشروعه هذا يتبدَّى بشكل حقيقي، مع روايته هذه، حيث يأخذنا، من خلال بحث غالب عن رؤيا وجلال

إلى جولة في تاريخ إسطنبول الحديث والقديم. في بحثه هذا، يستفيد باموق من بنية الرواية البوليسيَّة، لكنَّه لم يكتب رواية بوليسيَّة، إذ يكون من الخطأ المميت فهم الكاتب، إذا قرأناه على ذلك النحو.

البنية البوليسيَّة هنا تظهر في ذلك البحث الموجود في داخله، تلك الروح التي هي في قلب الحبكة، روح تنظر إلى ما يحيط بها من مساحة أشياء، وتحاول أن تحدِّد مركز هذه الأشياء، بمعنى آخر، نجد عادة هذه الحبكة في قلب المسيرة الفلسفيَّة الغربيَّة، أي الذهاب من الظاهر إلى جوهر الأشياء. لكنَّه هنا، يمزج فرادات ومناخات «ألف ليلة وليلة» والصوفيَّة التي تؤلف زاوية أخرى لرؤية العالم، عالم بلا مركز، حيث الدخول إلى الجوهر ليس بالأمر المهمّ، وإنّما المهمّ في ذلك كلّه تأمُّل الظواهر.

ينبع تأمُّله هذا من إعادة اكتشافه للمدينة التي يعيش فيها، فنحن لا نعرف ماذا يحلّ برؤيا وجلال، حتى أنَّ الكاتب لا يجد حلاًّ لسرّ اختفائهما. من هنا، نجده ينحو إلى مخالفة التقليد والسياق الروائيَّين، ما يجعله أحد أبرز ممثّلي تيّار جديد في الكتابة الروائيَّة التركيَّة، وهو تيّار يعطي الأهميَّة القصوى للخيال أكثر ممّا يعطيه للالتزام السياسي. ومع ذلك، فإنَّ الواقع الاجتماعي ليس غائبًا عن «الكتاب الأسود». عن ذلك، قال باموق، مرّة، في أحد أحاديثه الصحافيَّة: «أشعر بأنَّني ذو امتياز. لقد عشت ٤٢ سنة في اسطنبول. كان تعداد السكان مليون نسمة حين وُلدت. اليوم، هناك بين ١٠ و١٢ مليون نسمة. قلّة هم الكتّاب الذين استطاعوا عيش هذه التجربة. الكتّاب الأتراك لم يعيروا أهميَّة لذلك. إنَّ موضوعي لا يزال موضوعًا

عذريًّا، لم يتطرَّق إليه أحد، لكنَّ التخيُّل الواقعي الغربي ليس جديراً بأن يتنبَّه إلى ذلك».

وبالرغم من بعض الوجوه الفانتازيَّة التي تأتي في سياق الرواية، إلاَّ أنَّ رواية «الكتاب الأسود»، متجذِّرة، بشكل قوي في التاريخ التركي المعاصر. والسبب في ذلك أنَّ ذلك الأمر يقدِّم إمكانيَّة واحتمال تحديد هويَّة، أكانت هويَّة شخصيَّة فردانيَّة أم وطنيَّة. فكما يقول باموق: «إنَّ الوجود، في هذا البلد بالنسبة إلى المنتصرين أو المظلومين، هو أن تكون شخصًا آخر». فغالب، المحامي، أصبح شخصًا آخر في نهاية رحلته، ألم يأخذ مكان جلال، إذ بدأ كتابة المقالات مكانه!

هذا البحث عن الهويّة - إذا جاز القول - نجده أيضًا في رواية «القلعة البيضاء» (ترجمها إلى العربيَّة عبد القادر عبد اللي وصدرت عن «دار ورد» في دمشق)، التي تعيدنا إلى اهتمامات باموق ببرج بابل، التركي، الذي يقوم في الأساس، على طبقات من الحضارات المتعدِّدة، أي في امتداد ذلك الجسر، بين الشرق والغرب. في روايته هذه، يأخذنا الكاتب إلى القرن السابع عشر حيث كانت أوروبا (في ضفتيها الغربيَّة والمتوسطيَّة) لا تزال تتبادل العمليات التجاريَّة، بكثافة، مع السلطنة العثمانيَّة. تبدو حبكة «القلعة البيضاء» شبيهة بحبكات الحكايات الخرافيَّة، فالراوي، وهو شابّ إيطالي مجنون بالفلك والرياضيات، يقع ذات يوم أسير البحّارة الأتراك، فيقدّم كهبة على أنَّه عبد إلى عالم تركي، يصبح سيِّده. لكن سرعان ما تتحوَّل لعبة العبد والسيِّد، بعد أن يكتشف الاثنان مدى تشابههما. ومن هذا التشابه، تنطلق عواطف

الأوّل في اتجاه الثاني، وعلى العكس أيضًا، وسرعان ما يبدآن بإفشاء أسرارهما أحدهما للآخر. وفي معمل العالم التركي، ينكبّ الشخصان على اختراع دواء ضدّ السلّ، فينجحان في اكتشافهما هذا، ما يسبّب غبطة السلطان العثماني، الذي يطلب منهما اختراع آلة حربيَّة لمواجهة الأعداء. وبعد أن يخترعا مدفعًا، يحاول السلطان تجريبه في إحدى معاركه ضدّ البولنديين، للاستيلاء على «القلعة البيضاء»، لكنَّ التجربة هذه تبوء بالفشل، وخوفًا على نفسه، يهرب العالم التركي ليعيش في فينيسيا، بينما يبقى الإيطالي في السلطنة العثمانيَّة، ليصبح هو المعلّم المبجّل، بينما تحوَّل سيِّده إلى عبد في وطنه الجديد.

رواية «القلعة البيضاء»، هي أكثر من رواية حكاية، تحاول أن تكشف أروقة العلم والاختراعات التي كانت سائدة في القرون الماضية، داخل أراضي السلطنة العثمانيَّة. صحيح أنَّ باموق يعود ليقدِّم لنا هنا «موسوعته الشخصيَّة» حول إسطنبول القرن السابع عشر، لكنَّه يأخذنا أيضًا في رحلة أخرى، يأخذنا إلى موضوعته الأساسيَّة، التي لا يتوقَّف عن العودة إليها، في كلّ رواياته، وهي إيجاد نقطة مشتركة، بين جميع الحضارات، نقطة بمثابة جسر بين الشرق والغرب، بعيداً عن العصبيَّات والتقاتل والإيديولوجيات المتناحرة، والديانات «المتذابحة».

يقول باموق عن «القلعة البيضاء»: «إنَّ هذا الكتاب وُلد من مصدرين. فمن جهة، أريد أن أعتبره بمثابة مساهمتي الصغيرة في ذلك الموضوع الفانتازي الصغير، ذلك الموضوع «الهوفماني». ومن جهة ثانية، فهو يحمل جواباً ساخراً لتلك المواجهات الأبديَّة التي تمزِّق

بلادي، أيًّا كانت حجج ذلك. حتى أنَّ أسلوبي يثير بدوره الانقسامات: فمنهم من يجد أنَّه امتداد لـ «ألف ليلة وليلة» بينما يجد آخرون أنَّه أسلوب أوروبي قاس».

بين هذا وذاك، قد تكون الصفة الحقيقيَّة التي يبحث عنها باموق في أدبه هي صفة «النغولة». فتركيا بالنسبة إليه ليست سوى تراكم حضارات مختلفة، انصهرت لتشكِّل مجتمعًا، عليه أن يجد قاسمًا مشتركًا. «فالنغولة»، بالنسبة إليه «ليست سوى التقاء خصب بين موضوعات مختلفة تفضي إلى التنوُّع». ومن هنا، هل ثمّة مستقبل سياسي لهذه النغولة في تركيا (أو في أيّ مكان آخر)؟ ربّما كان المرء يتمنَّى ذلك. وإن كانت، في الأدب، قد أعطت كتبًا جميلة. أو لنقل، أعطت شواهق رائعة، مثل هذا «القصر الأبيض» الذي، بحسب عبارات الأدلّة السياحيَّة، يستحقّ أكثر من زيارة. والسؤال، الذي يستحقّ العودة إليه: بين محازبي الديموقراطيَّة على الطريقة الغربيَّة، وبين أئمّة الجوامع الذين ينادون بتطبيق الشريعة، وبين ورثة مصطفى كمال الذين يتابعون جهودهم لإكمال مشروع العلمنة.. إلخ، أين يقف كتّاب إسطنبول وتركيا؟ ربّما كان الحلّ «المثالي»، ما يقترحه علينا أورهان باموق؛ حلّ، عليه أن يجد أرضًا وقاسمًا مشتركًا بين جميع الحضارات، من دون أن ننحاز لواحدة ضد أخرى أي بمعنى البحث عن «حياة جديدة»، بحسب عنوان روايته التالية.

يتحدَّث باموق في روايته «الحياة الجديدة» (ترجمها عبد القادر عبد اللي، منشورات «دار ورد» في دمشق) عن عثمان، البالغ من العمر ٢٢ سنة، والذي أنهى دراسته للهندسة في أسطنبول حين يجد

«كـتـابًا»، بين يـدي طالبـة أخـرى، ليلفـت له نظره. يشـتـريـه في اليـوم عينه، وحين بدأ قراءته بدأ وجوده يتغيَّر بأسره، مثلما تغيَّر وجود جنان الذي وقع في حبّـها. لكنّه لم يكن حبًّا متبادلاً إذ إنَّها كانت مغرومة بمحمّد الذي مارس الكتاب عينه تأثيراً غريبًا عليه.

وعندما يختفي العاشقان من دون سابق إنذار، يتخلّى عثمان عن كل شيء: دراسته، عائلته، ليبدأ بالبحث عنهما. حينذاك تبدأ رحلته الطويلة في أربع أرجاء البلاد. أمّا الكتاب الذي اصطحبه معه فكان يضمّ، في نهاية الأمر، الشارات التي يمكن لها أن تدلّ على مكان وجود العاشقين. لكنَّ الوحدة سرعان ما تغرقه في حالة من الإحباط العميق. وما إن يبدأ بالتخلُّص من ذلك، حتى يصبح بحثه بحثًا لا جدوى منه، لأنَّه بدأ يشعر بالحاجة لأن يقرأ الكتاب أكثر من أيّ شيء مضى.

إذا كانت مدينة اسطنبول هي التي تشكِّل شخصيَّة كتبه الماضية، فإنَّ الكتاب هو البطل الحقيقي في رواية «الحياة الجديدة»، الكتاب من حيث قدرته على الإغواء، على إنجاب الأحلام، وكأنّ الثقافة هي التي تؤسِّس الحياة الجديدة ولا شيء آخر.

بعد اللونين الأبيض والأسود، كان لا بدّ أن يجيء لون آخر. مع رواية «اسمي أحمر» (ترجمها إلى العربيَّة عبد القادر عبد اللي، صدرت عن «دار المدى») يعود باموق إلى الرواية التاريخيَّة ليعالج فيها «الفنّ التشكيلي الإسلامي». من هنا علينا أن نقرأها مثلما نقرأ «المنمنمات العثمانيَّة» العائدة للقرن السادس عشر. وكما بقي مخلصًا للتقليد الفنِّي، نجد الفنّان، في هذا الكتاب، وهو يضع وجهة نظره في القمّة قبل

أن يعود ليشكِّل « رؤية للّه » متأمِّلاً الأرض. من هنا، يرسم بداية، سحابة حمراء من الدم تخرقها شمس ذهبيَّة ناعمة. لتأتي بعدها مآذن « سانت صوفيا » الأشبه بريش رسم موجَّهة إلى هذه السماء اللامعة..

ثمّة مواجهة أخرى في « اسمي أحمر ». صحيح أنَّها مواجهة بين مفهومين للرسم، إلاَّ أنَّها، في العمق، هي هذه المواجهة بين الشرق والغرب، وهي تظهر عبر هذه « الحرب الثقافيَّة » التي يتواجه فيها ممثّلو الرسم التقليدي العثماني الذي يمنع من تصوير الوجوه وبين الذين انتموا إلى مدرسة « البندقيَّة » في إيطاليا، أي أنَّنا مرّة أخرى في مواجهة بين حضارتين تملك كلّ واحدة منها مفاهيمها الخاصّة، لكنّ ما يحاوله الروائي، دومًا، هو إيجاد هذه « المصالحة التاريخيَّة » بين أكثر من مفهوم.

هذه المفاهيم، إذا جاز التعبير، نجدها في كتاب « ثلج » (ترجمه إلى العربيَّة عبد القادر عبد اللي، وصدر عن « منشورات الجمل ») الذي يتحدَّث عن عودة كا، الشاعر المنفي، إلى بلاده بعد غيبة استمرَّت لسنين عديدة، وذلك لأسباب سياسيَّة غامضة. هذه العودة ترافقت مع عاصفة ثلجيَّة هائلة قطعت منطقة قارص مع باقي مناطق البلاد. وفي هذه المدينة المنغلقة على نفسها، الواقعة في منطقها الداخلي، يجد كا نفسه مرسلاً من قِبَل صحيفة إسطنبوليَّة ليحقّق في موجة من الانتحارات التي تصيب الفتيات المحجَّبات، ليجد نفسه ليس فقط في قلب غليان شعري وغرامي بل أيضًا ليجد نفسه متورِّطًا في نوع من « المسخرة » متعلِّقة بانقلاب عسكري كاد أن يودي بحياته. في قلب هذه المعمعة، يتواجه كا مع إسلاميين ويساريين وشبّان متحمِّسين ورجال شرطة مقنّعين ومسؤولي

صحف مستعدّين للتخلّي عن كلّ شيء والانقلاب عليه مثل الجواسيس الذين يلاحقونهم. إزاء ذلك، يحتفظ كا، عن هؤلاء الأشخاص، بوجهات نظر مختلفة تتَّسم بالاتزّان المثالي. وهذا ما يجعلنا ندرك كم أنَّ باموق رائع في قدرته على الإمساك بكلّ شخصيَّة من شخصياته المتنوّعة، بدون أن يكون منحازاً إلى أفكار مسبقة أو إلى توصيفات شعاراتيَّة.

من هذا المكان الصغير الذي تهزّه القوى المتناقضة، نستطيع أن ندخل إلى كلّ أنواع التفكير والتأمّلات الراهنة التي تجتاح تركيا. فما بين التقدُّميَّة والتعلُّق بالتقاليد، نجد هذه الدولة القويَّة الأشبه بمحاكم التفتيش التي تنجح في فرض رؤيتها على باموق.

لكنَّ اللافت في رواية «ثلج» أنَّها تنتمي إلى سلسلة من «الكافات» (من حرف ك) في الأدب العالمي أي تنبع من «الإخوة كارامازوف» (دوستويفسكي) التي يقتبس منها جملة في مستهلّ الكتاب، كذلك نجد استشهاداً ثانياً من كونراد، الروائي الكبير، وهي أيضاً تأتي من قصر «كافكا». ما أرغب في قوله، أنَّها رواية على هذا القدر من الجودة التي تذكّر بكبار كتّاب العالم الماضين.

من كا الشاعر وحتى أورهان الراوي ثمّة معلِّم يقدِّم إلينا انطلاقات متعدِّدة: جليد السلطة وندف الذكريات، التي ينجح باموق في اكتشاف سرّها الدفين الذي يغطّي دماء الضحايا.

أورهان باموق، الحالم بجمع الغرب والشرق، هو اليوم على عرش الأدب. ليس ذلك بالقليل، لأنَّ رواياته في نهاية الأمر ليست بالشيء القليل.

هاروكي موراكامي:
مبدأ المتاهة

«جنوب الحدود... غرب الشمس»، «الغابة النرويجيَّة»، «سبوتنيك الحبيبة»، «كافكا على الشاطئ». روايات أربع للكاتب الياباني هاروكي موراكامي، يصدرها «المركز الثقافي العربي» (بيروت ـ الدار البيضاء) في فترة متقاربة. روايات تتيح للقارئ العربي أن يكتشف صوتًا مختلفًا في الرواية اليابانيَّة المعاصرة، صوتًا يتحدَّث عن تعقيدات الحياة بلغة بسيطة. لأنَّها لغة الإنسان العادي، الذي تطحنه الحياة الحديثة، من دون أن يقف لمواجهة «أزماته المفتعلة» (إذا صحّ التعبير): أزمات الهويَّة والوجود والميتافيزيقا إلخ... هي الحياة التي تنساب، وننساب نحن معها.

روايات لكاتب يُعتبر اليوم أحد أشهر الكُتّاب المعاصرين في اليابان، وربّما أهمُّهم، إذ تحوَّل منذ ثمانينيَّات القرن المنصرم، إلى « أيقونة » أدبيَّة بالنسبة إلى الشبّان، الذين وجدوا فيه كاتبًا يعبِّر عن تفاصيلهم وعن حياتهم. كما نجد في حياة هاجيمي، بطل رواية « جنوب الحدود، غرب الشمس » . إذ كان يمكن لها أن تستمرّ على ما هي عليه : حياة هانئة إلى حدّ كبير بجانب زوجته يوكيو، التي التقاها في رحلة سياحيَّة، وطفلتيه، كما في عمله الليلي : صاحب حانتين تعرفان ازدهارًا مطّردًا، يأتي إليهما الكثير من سكّان العاصمة للشراب والاستماع إلى موسيقى الجاز، وبخاصّة أنَّ هناك « موسيقى حيّة » تُعزف في واحدة منهما. على الأقل هذا ما نعرفه خلال قراءتنا، إذ إنَّ الكاتب يركِّز على توصيف حانة « عشّ الغراب » أكثر من الحانة الأخرى.

كان في السابعة والثلاثين من عمره. يقضي هذه الحياة التي وصل إليها برتابة ما، إذ ينتظر الأيّام المقبلة، علّها تحمل تغييرًا ما. وهذا ما حصل. لكنَّ التغيير المنتظر لم يكن إلاّ في عودة الماضي بكلّ ما كان يحمله من ذكريات. كان ذات ليلة في حانته، فيتفاجأ بدخول شيماموتو، تلك « الصديقة القديمة » التي عرفها وهو في الثانية عشرة، على مقاعد الدراسة، وقد جمعهما ذاك الحبّ البريء، الذي لا يمكن أن يُنسى. بالأحرى، كل ما كان يفعله هاجيمي، ليس في واقع الأمر إلاّ هذه المحاولة في استعادة الماضي، وبخاصّة استعادة هذا الجزء الذي كانت تُشكِّل فيه شيماموتو، قلب المشهد، بل لنقل حراكه الفعلي.

بدأت الحكاية حين نُقلت شيماموتو من مدرستها القديمة إلى المدرسة التي يتابع فيها هاجيمي دراسته. كانت تعاني من « مرض »

لازمها: أصيبت بشلل الأطفال وهي صغيرة، لكنّها نجحت في أن تسير على قدميها بعرج ملحوظ. طُلب منه أن يهتمّ بهذه الوافدة الجديدة وأن يساعدها على استدراك ما فاتها من موادّ. لكنْ سرعان ما حلّت الصداقة بينهما. صداقة تغذّت من هذه الرفقة في الذهاب والإياب من المدرسة وإليها. اكتشفا أنَّ ثمّة أشياء كثيرة كانت تجمعهما: طفلان وحيدان، لا إخوة لهما. يحبّان الموسيقى والكتب، يحلمان بعالم آخر على قدر تطلّعاتهما. لكنَّ «القدر» يفرّق بينهما، حين يضطرّان إلى تغيير مكان إقامتهما، فتنقطع الاتّصالات بينهما. لم ينس هاجيمي صديقته. بقي يهجس بلقائها مجدَّداً. كلّ الجزء الأول من الرواية، ليس سوى هذا التهويم والحنين إلى تلك اللحظات. حاول أن ينساها، حين تخطّى سنّ المراهقة، بإقامة علاقة مع أزومي التي يكتشف معها معنى الجسد واختلاجاته، وإن كانت هذه العلاقة لم تصل إلى العمليَّة الجنسيَّة المتكاملة. من هنا يكتشف معنى الجنس مع قريبة أزومي. كانت تكبره سنًّا. وحين تكتشف هذه الأخيرة (أزومي)، كذبته، تغادره، وتختفي من حياته. فيسقط في الإحباط والتعاسة، إذ فقد لغاية تلك اللحظة المرأتين اللتين شكّلتا جزءاً من هذا العالم، الواهي، الذي كان يعيش فيه، أو بالأحرى هذا العالم الذي كان يريد صنعه واختراعه.

إحباط لم يتخلّص منه ـ نسبيًّا ـ إلاّ بزواجه وتأسيس عائلة وحانتين، ليشكّل ذلك المدى الجديد لحياة لم تعرف كيف تتخلّص من هذه «الرتابة». رتابة تغلّف كلّ خطوة من خطواته، لأنّه لا يعرف ماذا يريد. بالأحرى كان يريد شيئاً واحداً، رؤية شيماموتو مرّة أخرى،

ليستعيد معها كلّ التفاصيل القديمة، الأحاديث البعيدة عن الرغبات المباشرة، موسيقى الجاز، الكتب، القراءات، بمعنى آخر، كان يريد استعادة هذه الطفولة.

بيد أنَّ الأشياء لا تُستعاد مثلما كانت عليه. حين يلتقي بشيماموتو مجدَّداً، تبدو الحياة وكأنَّها تغيَّرت، إذ كانت هذه الفتاة تخفي خلف جمالها الباهر العذاب والألم والتدمير الذاتي، لدرجة أنَّها تقترب من «الجنون»، حتى العلاقة الجنسيَّة التي حدثت لم تستطع تغيير شيء. كان مستعداًّ لأن يترك كلّ شيء خلفه: الزوجة والعائلة والبيت والعمل ليبقى مع حبيبته القديمة، لكنَّها تختفي مجدَّداً، لتتوقّف الرواية عند هذا السؤال: أين رحلت شيماموتو؟ هل انتحرت؟ هل ماتت؟ سؤال بدون جواب، تماماً مثل هذه الحياة المعاصرة التي يعيشها أبطال موراكامي، وكأنَّهم يتركون أنفسهم لمصائرهم المكتوبة من دون البحث عن تفسيرات وجوديَّة حقيقيَّة. وكأنَّ الزمن هو الكفيل بحلّ كلّ شيء، أو لنقل بتدميره، بمعنى أنَّ النهايات «الدراميَّة» تكون حلاًّ مناسباً، تماماً مثل أن تتحوَّل أغنية «نات كينغ كول»، «جنوب الحدود» إلى أغنية عاديَّة فقدت معناها، حين يكتشف البطلان معنى الكلمات، بعد أن كانا يجدان فيها، في طفولتهما، حالة حياتيَّة أضاءت لهما جزءاً كبيراً من هذه العلاقة، من هذه البراءة التي كانا يحييانها.

ربّما من المبالغ فيه أن نقول نهايات «دراميَّة» بالمعنى الإغريقي للكلمة. ما من تراجيديَّات مؤسّسة، في كتابة هاروكي موراكامي، بل

هي «الحياة العاديَّة» التي تنساب عبر السطور، وبخاصّة في هذا الكتاب الذي يقترب فيه الروائي من حميميَّة، لا نجدها في كتبه كلّها. نحن هنا أمام قصّة هذا الشغف الذي لم يفقد رونقه على مرّ السنين. شغف يستطيع أن يبني عالمًا متكاملاً من التفاصيل. تفاصيل مجتمع كان يخرج من حربه، ومن نتائج القنابل الذريّة التي أُلقيت عليه. من هذه الزاوية، علينا أن نقرأ عمل موراكامي أيضًا: تحوُّل المجتمع الياباني في ستّينيات القرن المنصرم. ما من تقاليد إمبراطوريَّة تحيل الحياة أكثر تعقيداً بكلّ ما تنتجه من تقاليد وعادات وموروثات فكريَّة جاهزة. أي أنَّنا، بمعنى آخر، أمام مجتمع جديد، يحاول أن يبني ظلاله بين «الجاز» و«الموسيقى الكلاسيكيَّة»، أقصد أنَّه يتخلَّى عن هذا «الإيقاع» الموسيقي التقليدي الذي قاد شخصاً مثل يوكيو ميشيما، على سبيل المثال، إلى الانتحار، «لاسترداد البهاء» الأمبراطوري الذي كان إلى زوال.

من هنا، هل نحن أمام رواية يابانيَّة، بالمعنى الحرفي للكلمة؟ أي هل نحن أمام عمل يشبه ما قرأناه لياسوناري كاواباتا ويوكيو ميشيما وكنزابورو أوي وشوساكو إندو وجونيشيرو تانيزاكي وغيرهم من الكتاب الذين تعرَّفنا عليهم؟ من الصعب ادّعاء ذلك. صحيح أنَّنا أمام رواية تدور في اليابان، ولكنَّها تشبه حياتنا كلّنا، نحن الذين نعيش في أصقاع مختلفة من الكرة الأرضيَّة. نحن أمام رواية «معاصرة»، بكلّ ما تحمل هذه الكلمة من معنى، تفوح منها أجواء إيروسيَّة خفيّة لا تصل إلى حدّ الهوس مطلقًا، وما يخدمها. هذه الكتابة المكثّفة التي تقود القارئ إلى قلب تناقضات هذا «البطل» ـ بالمعنى المناقض بالتأكيد ـ

الباحث عن المطلق بعناد، لكنَّه يكتشف أنَّ ذلك غير موجود على الإطلاق.

ربّما هذا الاكتشاف هو ما يقود جميع شخصيّات موراكامي إلى الانطواء والابتعاد عن الحشود، عن ضجيج العالم المعاصر، إذ يشعرون بقوّة هذا التحطُّم، بقوّة هذا التدمير الذي يتعرَّضون له. من هنا، يحاولون أن يعبِّروا عن خيبة أملهم. هل يعني ذلك أنَّنا أمام رواية نجد فيها الإنسان وهو يهبط إلى الجحيم؟ قد تكون هذه القراءة «الدانتيَّة» (من دانتي) حاضرة في عمل هاروكي موراكامي، إذ لا يشكِّل هذا اليأس سوى المطهر الحقيقي الذي يقود الشخصيَّات إلى التخلُّص من رواسب أحلام، يعرفون أنَّها غير موجودة في الأصل. هذا «الهبوط إلى الجحيم» هو انحراف هاجيمي، الذي لكثرة ما عاش فكرة العثور على المطلق، وجد أنَّه فقد معنى الواقع الذي يعيش فيه. لذلك، قد تبقى ذاكرة الطفولة هي الوسيلة الفعليَّة، لإيجاد توازن، في راهن يتخلَّى عن كلّ شيء. من هنا، تبدو شخصيَّة شيماموتو وكأنَّها الوجه الآخر، أو المعادل الآخر، لهاجيمي، من حيث إنَّها تشكِّل «ملاك الكتاب الأسود» بمعنى تساؤلاتها حول الهويَّة والزمن والواقع.

هذه التساؤلات هي أيضًا في قلب رواية «كافكا على الشاطئ» التي تروي عن كافكا تامورا، صبيّ في الخامسة عشرة من عمره تقريبًا، الذي يغادر منزل ذويه لأسباب ملحّة بقدر ما كانت أسبابًا غامضة: لقد تنبَّأ له والده بالمصير عينه الذي عرفه أوديب. هناك أيضًا ناتاكا، وهو رجل عجوز فقد الكثير من قدراته الثقافيَّة في مطلع شبابه (إلاَّ أنَّه

اكتسب قدرات خارقة كأنَّ يتكلَّم مثلاً مع الهررة أو أن يجعل السماء تمطر أسماكًا أو علقًا)، الذي بدأ بدوره سيرة من التجوال على الطرقات بعد أن كان قد أجبر على القيام بقتل رجل مجهول في ظروف غامضة ومجهولة بدورها. وهذا المجهول الذي قُتل، لم يكن سوى والد كافكا، لكنَّه كان أيضًا أكثر من ذلك: كان مخلوقًا شيطانيًّا يستطيع أن ينسج، في ما وراء الموت، علاقات سيِّئة ومؤذية، بخلاف ابنه وبخلاف تلك المرأة الشابّة التي كانت سجينة حب متكامل إلى أقصى الدرجات: الآنسة سايكي.

قد يبدو تلخيص رواية «كافكا على الشاطئ» بهذه الطريقة، أمرًا فيه الكثير من الحيرة والاضطراب للقارئ المتآلف مع روايات الكاتب الياباني هاروكي موراكامي، وربّما تبدو أيضًا رواية كاريكاتوريَّة بالنسبة إلى الآخرين الذين لا يعرفون عن أعماله أيّ شيء بعد. ثمّة قطط بالتأكيد، كما في أغلب أعماله، من أجل عمليَّة إطلاق الحبكة التي تأتي على شكل بحث مساري (أو تدريبي)، ثمّة أيضًا قفزات فجائيَّة من الفضاء الياباني المعاصر، الواقعي بمعنى من المعاني، باتّجاه عالم فانتازي مرعب في أغلب الأحيان. هناك الأحلام التي تأتي بمثابة وسيلة للبلوغ نحو بُعد آخر من أبعاد الذات والفضاء، والشخصيَّات الثانويَّة الآسرة (كالثنائي الفكاهي ناتاكا ـ هوشينو الذي يبدو ثنائيًّا ناجحًا)، والفتيات المحنَّكات والخبيث المخيف، ودور الموسيقى وأهمّيَّتها، وذاكرة الماضي الأمبراطوري في اليابان، أيضًا وأيضًا ذلك النسيج الجميل ما بين العديد من القصص. بمعنى من المعاني،

وربّما بخفّة أكثر في هذا الكتاب، نعود لنجد الكثير من عوالم الكاتب التي سبق أن وجدناها في كتب سابقة له من مثل «سباق الخراف البريَّة» و«ارقص، ارقص، ارقص» و«نهاية الأزمنة» وغيرها...

من هذه النقطة نستطيع القول إنَّ هاروكي في هذه الرواية يحاول أن يكتب على طريقة موراكامي، أكثر ممّا فعله في رواية سابقة له «سبوتنيك الحبيبة» - (وفق الترجمة العربيَّة بينما عنوانها الأصلي «عشاق سبوتنيك»)، على الأقلّ بحسب الترجمتين الفرنسيَّة والإنكليزيَّة) - حيث بدت كأنَّها تشير إلى جهد كبير باتّجاه تجديد الأسلوب الروائي المرتكز على الاقتصاد في الموتيفات الفانتازيَّة. ومع ذلك، فإن كنَّا نجد أنَّ الكاتب قد أعاد «صوغ» ذلك كلّه من جديد، فالأمر ليس عائداً بالتأكيد إلى أيّ نضب إبداعي. إذ لم يكتف الروائي في إدخال العديد من الموضوعات الجديدة إلى كتابه الأخير، ولم يكتف أيضًا بالاتّجاه إلى العنف غير المعتاد سابقًا، بل إنَّه حاول أن يطوِّر بُعد الخطاب الانعكاسي.

وبين ذلك كلّه، نجد العديد من الموسيقيين الكلاسيكيين كما موسيقيي «البوب» الذين يعزفون وكأنَّهم يأتون من الهاوية، بالإضافة إلى الأساطير القديمة (أسطورة أوديب والتراجيديا اليونانيَّة، كاساندرا، المتاهة)، مناخ الحكايات التقليديَّة (الغابة العميقة التي تذكِّرنا كثيراً بمناخ حكاية «هانسل وغريتيل»)، الكتّاب الكلاسيكيين اليابانيين أو الغربيين: يتحدَّث الشابّ كافكا تامورا، عن «عامل المنجم»، رواية سوزوكي، بينما يشير صديقه أوشيما إلى أهمّيَّة الظلمات والأشباح في

«أقوال جنجي» أو كما في «حكايا المطر والقمر»؛ نجد أيضًا غوته وكافكا اللذين يأتيان بدورهما ليضيئا معنى الرواية، هذا من دون الحديث عن ييتس الذي تأتي جملته «في الأحلام تبدأ المسؤوليات»، لتشير إلى مجموع أعمال موراكامي بأسرها.

يبدو بطل رواية موراكامي قارئًا نهمًا أكثر ممّا يبدو أنَّه على قطيعة مع النظام المدرسي: إذ تساعده الكتب على أن يفهم أكثر وضعه الخاصّ، كما أنَّه يتمتّع بنصائح القرّاء الأكثر دراية منه. من هنا، ليس من قبيل الصدفة أن يجد ملجأ في مكتبة بالقرب من شخص يملك حرارة داخليَّة: أوشيما. أضف إلى ذلك أنَّه كان باستطاعته الاعتماد على شخص اسمه غراب (كرو)، الذي يبدو كأنَّه صوته الداخلي الذي يظهر في اللحظات الحاسمة. ويشير موراكامي، في هذا السياق، وعبر إحدى الشخصيات إلى أن كافكا، باللغة التشيكيَّة، تعني غرابًا. من هنا كان الكاتب التشيكي كافكا يمثِّل بالنسبة إلى كافكا تامورا ما كان يمثِّله فيرجيل بالنسبة إلى دانتي: أي ذلك الدليل في هذه الغابة المبهمة التي عليها العالم المعاصر، وذلك عبر متاهات الزمن والأجيال، كما أنَّه مؤلّف «رسالة إلى الأب»، بمعنى أنَّه صديق الوحدة والألم.

لكنْ علينا أن لا نصدّق أنَّ هاروكي موراكامي يجد متعة في مديح الكتب. لأنَّ فعل اختياره لكاتب على هذه الدرجة من «التعقيدات» مثل كافكا يشير إلى هذا الأمر: إنَّ الكتابة هي، في الوقت عينه، تطلّب وفخّ، جواب على عالم يمكن له أن يستدير باتّجاه الانطواء. هذا ما حصل للآنسة سايكي التي توقَّفت حياتها وهي في العشرين من العمر، في الوقت عينه الذي بدأ فيه حبّها الكبير بالتجوُّل

في ممرّ طويل غارق في الظلام، بينما كانت تسجّل وجودها الوهمي، كأن تقول إنَّها كتبت هذه الذكريات كي تعيد ترتيب النظام في داخلها، لتعرف من كانت، لتعرف أيّ حياة عاشت. وبالرغم من كلّ شيء، كان على هذا المخطوط أن يبقى خفيًّا، أي أن لا يقرأه أحد (وبخاصّة كافكا تامورا الذي يمكن له أن يعرف، عبر هذا المخطوط، الذي يبدو أشبه بـ«رسالة إلى الأب»، بأنَّ الآنسة سايكي الذي مارس الجنس معها ذات يوم، كانت والدته في الواقع). يجب إتلافه كي لا يجلب الأمر خسارات أخرى، وهذا ما حدث في ما بعد، من قبل شخص أمّيّ، هو ناتاكا، إذ كانت الكتابة بالنسبة إليه خيراً وشرًّا في الوقت عينه، وإن لم تكن في الواقع ملجأ للوقت الذي يمضي. بل على العكس من ذلك، نجد أنَّ موراكامي يعلّم شخصيَّته الشابّة بأن «يصبح أقسى» وبأن يهرب من هذه التجربة التي كانت السبب في هلاك الآنسة سايكي. ثمّة مهرب من هذا الهلاك: المدينة المسمّرة في الماضي الذي يلتحق به كافكا تامورا، بعد أن يجتاز غابة من غابات حكايات الساحرة بفضل مساعدة جنود نجوا من الحرب العالميَّة الثانية. مدينة تذكر، وبخلاف أجوائها الكافكاويَّة (نسبة إلى الكاتب التشيكي) بالقرية التي وجدناها في روايته «نهاية الأزمنة»، إذ يجد هناك السلام لكن ما من أمل فيها للعودة إلى الوراء. إنَّه مكان على شكل مأزق لأنَّ الزمن بعيد عنه، كما أنَّ ذكرياته قد امّحت. ونتيجة لذلك، أصبحت الكتب فيه منفيَّة، كما كلّ شيء يمكن له أن يُطبع حتى ماركات الثياب، هذه الماركات التي كثيراً ما تسلّى موراكامي، كروائي، في الإشارة إليها كتعبير عن الزمن الراهن.

إذ إنَّ هذا الزمن الراهن لديه صوره الأسطوريَّة: أب الشابّ الشرّير الذي يظهر في بداية الرواية تحت سمات «جوني والكر»، أي سكب السائر في ماركة الويسكي الشهيرة، بينما نجد شخصيَّة أخرى، كان هدفها أن تسهر على توازن الواقع، والتي تظهر تحت شكل «الكولونيل ساندرز»، الذي يرمز إلى سلسلة «الفاست ـ فود»، كنتكي فرايد تشيكين. إنَّ استعمال «أيقونات الرأسماليَّة» هذه تشير إلى شريان الرواية الساخر، الغريب، وهو أمر يتراءى جديداً عند الكاتب الياباني، إلاَّ أنَّه يضع فوق خشبة الأحداث معركة ذات رنين مرعب، ذات طبيعة متوحِّشة في نهاية الأمر. هذا ما نجده في جريمة قتل والد كافكا تامورا، وفي معركة هوشينو الأخيرة، رفيق ناتاكا، ضدّ الوحش الذي يحاول أن يتسرَّب إلى العالم الإنساني بواسطة جثّة، أو كما في نضال الصبي المدعو غرابًا من خلال ضربات منقاره في عين خصمه. ففي هذه الحرب، وبعد أن يتحدَّد كنه هذا الشرّ، علينا أن لا نتردَّد أبداً: هناك جنود الغابة الذين بقوا فيها بعد أن هجروا تلك الحقبة التي كانت الأوامر قد أعطيت لهم بقتل وتمزيق أحشاء «الصينيين والروس والأميركيين»، إذ إنَّنا اليوم في عالم، إن «لم تشكّ فيه رمحك ببطن العدوّ ولتديره بعد ذلك لتمزّق أحشاءه، فإنَّك أنت من سيتعرَّض لذلك».

«من أصل هذه المتاهة استوحينا شكل المصير، بمعنى آخر، إنَّ مبدأ المتاهة موجود في داخلك وهو يشبه متاهة خارجك». لقد كان أب البطل نحّاتًا شهيراً، كانت أعماله تبحث عميقًا في معنى المتاهة، كما أنَّه كان «وحشاً» يمزِّق أحشاء القطط. بينما كان على ابنه، مثله مثل العديد من الشخصيات «الموراكاميَّة» الأخرى، أن تجد «مدخل

عالم آخر»، محمي عبر غابة معتّمة، مدخل مكان كانت الآنسة سايبيكي تبقى فيه «إلى الأبد وهي في الخامسة عشرة من عمرها»، وحيث وجدت فيه أيضاً «الشرطين» الأساسيين، الكبيرين، اللذين يناغمان ما بين العمق والمادة للأغنية التي كانت تؤلِّفها بعنوان «كافكا على الشاطئ». إذ إنَّه في هذا العالم الآخر (وفي سلطة الاستعارات والمجازات) نجد بعض المفاتيح لكينونة كافكا تامورا ومنبع الأشياء التي تؤسِّس للواقع.

بالتأكيد إنَّ رواية «كافكا على الشاطئ» رواية تعليميَّة، أو على الأقلّ تبدو كتنويع على هذا النوع، بالمعنى الموسيقي للكلمة، ضمن فضاء أصبح مقلوباً رأساً على عقب. إنَّها أيضاً بمثابة «فنّ شعري»: أي هي عمل طموح يعود من خلالها هاروكي موراكامي إلى عمله الأصلي وإلى معنى الإبداع الفنّي في مواجهة بربريَّة عصرنا الحاضر كما بربريَّة الشرط الإنساني في هذا «العالم الذي يقف على آليَّة المحو والفقدان». وبالتأكيد أيضاً سيجد فيها عشّاق موراكامي سبباً إضافيًّا لاعتباره واحداً من أهمّ كتّاب زمننا الراهن الذي يعيد تقديم صورة عن اليابان الحديثة، بعيدة عن تلك الغارقة في تقاليدها، كما اكتشفناها مع العديد من الكُتّاب اليابانيين الذين قرأناهم قبله.

هبرت سيلبي:
العودة إلى العالم الآخر

عمليًّا، تأخَّر موته العيادي، ١٨ سنة. كان من المفترض ـ بلغة الطبّ ـ أن تقضي عليه حالته الصحيّة (بسبب أمراض في الرئتين وصعوبة في التنفُّس) منذ فترة طويلة، إلاّ أنَّه نجح في تخطّي كلّ شيء، بالأحرى لقد نجا من أشياء كثيرة في حياته: المخّدرات القاسية التي أدمنها، الكحول القوية، مرض السلّ الذي شُفيَ منه ـ إلاَّ أنَّه سبَّب له هذا التشوّه في الرئتين وتركه يعاني حتى لحظاته الأخيرة. هناك أيضًا البؤس والفقر، الانهيار العصبي والاقتصادي كما نجا من المجد الأدبي الذي كان يرفضه منذ أن بدأ الكتابة.

إنَّه هبرت سيلبي، الكاتب الأميركي، صاحب رائعة «مخرج بروكلين الأخير» (١٩٦٤)، الذي رحل العام ٢٠٠٣ عن عمر يناهز

الـ ٧٥ سنة في منزله (نتيجة المرض) في لوس أنجلس (منطقة «الهايلاند بارك»). ربّما من الأفضل أن يقال إنَّه عاد إلى العالم الآخر، بمعنى أنَّ صوره الأخيرة التي كانت تنشر له، كانت تظهره كواحد من أولئك الذين يعودون من هناك، من «وراء الموت». يبدو في صوره الأخيرة هذه أشبه بثعلب عجوز، ضامر، ذي «خطم» متشدِّق ونظرته تتّجه نحو الأبديَّة.

قبل ذاك بعشرين سنة تقريباً، غادر هبرت سيلبي جونيور ـ أحد الأصوات الكبيرة في الأدب الأميركي في القرن العشرين والذي حيَّاه كلّ من صموئيل بيكيت وأنطوني بورجيس (صاحب كتاب «البرتقالة الآليَّة») وغيرهما الكثير ـ مدينة نيويورك إلى لوس أنجلس كي «يعرض رئتيه المهترئتين لأشعّة الشمس»، ومذّاك، عاش وحيداً في شبه عزلة تامّة، في سرّيّة مطلقة، إذ لم يكن يعرفه أحد من سكان تلك المدينة.

في أحد حواراته الصحافيَّة يقول سيلبي، إنَّه (كان) يقيم في شقّة من غرفتين، مليئتين بالكتب والأسطوانات الممغنطة. شقّة تطلّ على باحة. لا يغادر الحيّ مطلقاً، يتناول طعامه في المطعم الصغير ذاته، ولا يفوّت عليه أيّ فيلم تعرضه صالة السينما الصغيرة الواقعة على ناصية الشارع. أحياناً يلتقي ببعض الأصدقاء ويعيش من الراتب الذي يتقاضاه بصفته شخصاً عاجزاً. منذ زمن طويل شطب اسمه حشد الناشرين النيويوركيين من لوائحهم، وقد نسيه مواطنوه. لم يتبقّ من ذلك كلّه إلاّ أمر واحد: لا يستطيع أحد أن يخفي كتبه السابقة. روايات خرجت من قعر أحشاء مدينة نيويورك، كتب أشبه بكرات

فحميَّة مشتعلة منزوعة من جحيم الروح الإنسانيَّة، كانت السبب ـ ومنذ أن أصدر كتابه الشهير «مخرج بروكلين الأخير» ـ في أن يطلق عليه لقب «سيلين» أميركا، (تيمّنًا بالكاتب الفرنسي الكبير فردينان سيلين)، وفي أن يصبح (ولا أحد يعرف لماذا)، أحد معبودي ثقافة الروك (ومثلما قال يومًا إنَّه لا يستمع أبدًا إلى موسيقى الروك). كتابه هذا كان السبب في أن قدّم إليه الجميع تملُّقهم ومداهنتهم، لكن من بعده، تعرّض الكاتب لفترة من الكراهيَّة، كما منعت بعض المحاكم البريطانيَّة كتبه، ليدخل وفق مشيئته، في الهامش ويعيش فيه.

في العام ١٩٩٨ عاد هذا «الأخلاقي» صاحب الأعمال «غير الأخلاقيَّة» إلى تصدر الواجهة ـ وكان تخطَّى السبعين من عمره، وبعد فترة من الصمت الطويل ـ مع كتاب جديد حمل عنوان «الصفصاف». إنَّه كتاب انبعاث ومصالحة، وعلى الرغم من بعض نقاط الضعف فيه، طغى على جميع الكتب الصادرة في تلك السنة. في واقع الأمر، لم يكن أحد يتوقَّع أبدًا أن يأتي هذا النور في خريف العُمر، كي يضيء عملاً، كان حتى لحظاته الأخيرة، مبنيًّا داخل الظلمات وداخل اليأس. لقد تحمَّل سيلبي، مثل أبطاله، جميع تلك المصائر.

ولد سيلبي العام ١٩٢٨ في بروكلين، من والد مدمن على الكحول. تخلّى عن دروسه وهو في الخامسة عشرة من عمره، كي يلتحق بسلاح البحريَّة. خمس سنوات من مخر العباب والترحال، قبل أن يصاب بالسلّ (مرض قاتل في تلك الحقبة). ثلاث سنوات قضاها في المستشفى وثلاث أخرى في النقاهة، ليخرج من هذه التجربة، بلا

رئة، وبلا عشر من ضلوعه. كما أنَّ كثرة تناول «الستريتومايسين» (عقار مضادّ للجراثيم شبيه بالبنسلين) جعله نصف أصمّ وشبه أعمى. بعد عودته إلى المنزل، وجد نفسه ذات يوم جالسًا إلى طاولة المطبخ، يتساءل عمّا يستطيع القيام به في حياته هذه. وبما أنَّه لم يكن بوسعه أيّ شيء قرَّر أن يصبح كاتبًا. (في ما بعد، اعترف سيلبي في حوار طويل معه أجرته صحيفة «ليبراسيون» بالقول: «أن لا أكتب هو أمر يدفع بي إلى الخوف أكثر من أن لا أكتب».

في البداية احتضنه صديقه جيلبير سورينتينو الذي وجّه قراءاته: دوستويفسكي، شاندلر، هاميت، كونراد، شكسبير... فصرف سيلبي ٦ سنوات كي يكتب «مخرج بروكلين الأخير» الذي شهد انتشارًا واسعًا، إذ ما إن صدر، حتى بيع منه ما يزيد عن المليوني نسخة. في مجموعته القصصيَّة هذه (٦ قصص)، والتي يغرف مناخاتها من أعمق أعماق الرعب، استطاع سيلبي «ملعون الحلم الأميركي الجديد»، أن يتخطّى بقوّة، وعبر فجاجته الجافّة، كلّ ما كتبه من قبله نورمان مايلر ووليم بورروز. من هنا، نقع في عمله هذا، على هذه الحماسة الجوهريَّة التي دفعت النقد يومها إلى تشبيهه (مع حفظ المقامات بالطبع) بكلّ من دانتي والمركيز دو ساد وسيلين وإميل زولا. من زولا امتلك سيلبي هذا الشريان «الطبيعي» وحسّ الروبورتاج ومسرح الشارع والحوارات الصغيرة التي يلتقطها من أفواه المشرّدين، حيث يقودنا في أكثر شوارع بروكلين شبهة وريبة، إذ نجد هناك أرتال العاهرات واللوطيين والقوّادين ومدمني المخدّرات، والنقابيين المحتالين والشجارات والبحّارة السكارى

الذين يغتصبون الساقيات والذين يتعاركون ويتبادلون إطلاق النار وسط رائحة البيرة والبول كما وسط رائحة القيء والبنزردين .

من سيلين امتلك سيلبي ذلك « الشريان الشعبوي »، وهذه السليقة في إبداع لغة، عاميَّة، في اختراع عالم وإيقاع وحيدين ممزَّقين مهلوسين، وكلام « مهتاج » مكتوب بالأعصاب، بالأعصاب فقط، وإن كانت تضربه أحيانًا بعض العواطف الوجدانيَّة الآتية من عالم القيامة .

وكما دانتي، رفض كلّ أنواع الأمل، وعلى طريقة ساد، وضع في مجرى الأحداث، عالمًا ينقصه الحبّ، وكائنات هالكة تذهب إلى أقصى عيوبها، حيث تدمّر كلّ شيء في طريقها، قبل أن تدمِّر نفسها في نهاية المطاف . بيد أنَّها وحوش إنسانيَّة مدهشة، مرسومة بنداوة، تجعل من هذا الكتاب المعتّم جدًّا، رائعة أدبيَّة لا جدال حولها . قد تكون أجمل صفحات سيلبي المكتوبة على طريقة العزف المنفرد في موسيقى الجاز، تلك المخصَّصة للحديث عن « ترالالا » تلك العاهرة المختصَّة بالجنود، اليائسة من كلّ شيء، والتي ينتهي بها الأمر بأن تسكر وتُغتصب وتُدمّر، لتنزف دمها في ساحة واسعة، من جرَّاء توالي زبائن الحانة كلّهم عليها . زبائن ليسوا سوى عساكر سكارى، ارتكبوا جريمة . جريمة تأتي بلا بغض أو خوف، بل عن طريق هؤلاء، المخبولي الروح والفاقدي الوعي، إذ أراد الكاتب، عبرهم، أن يرى انعكاس أمثاله .

في كتابه هذا لا علاقة لطريقة كتابة سيلبي بكلّ كتّاب الستّينيات الأميركيين في القرن العشرين . إذ « يرغبون في أدب سطحي عاقر » بينما يجد الروائي أن « لا شيء أصعب في الأدب من ممارسة الألم » .

في واقع الأمر، تتأتّى قوّة سيلبي (كما كانت عليه في ما مضى قوّة جورج باتاي) من نظرته شبه الرومانيَّة للشرّ، من علاقته المتأزِّمة مع إله يشتمه كثيراً، ومن نزوله الشخصي إلى الجحيم خلال سنوات الكتابة. من هنا تجعلنا لوحاته نفكِّر دائمًا، بالمشاهد التوراتيَّة. جحيمه، كان عبارة عن الإخفاقات العائليَّة المستمرّة، والهيروين المتوافر بكثرة، الإقامات في المصحاّت العقليَّة. لقد كتب عن الرعب الذي يعرف موضوعه جيِّداً ويعرف عمّا يتكلَّم، حتى وإن كانت رواياته اللاحقة مثل «الشيطان» و«الغرفة» و«العودة إلى بروكلين» أصبحت روايات لا تحتمل من وجهة النظر هذه، أي أصبحت مهووسة بكلّ هذه الأمور، لدرجة أنَّها تخلَّت عن جميع «القضايا الأخرى».

أعمال سيلبي، أعمال حول الجنون الصافي أكثر ممّا هي أعمال حول الأدب، حتى وإن دافع الكاتب عنها بقوله: «أخافت كتبي الناس لأنَّهم وجدوا أنفسهم داخلها». ومع ذلك، حطَّم النقد الأميركي هذه الكتب (في حين وجد فيها النقد الأوروبي روائع وتحفًا) فلم يُبَعْ منها سوى عدّة آلاف من النسخ. مرّ سيلبي يومها بفترة قاتمة، إذ وجد نفسه وحيداً، وأصبح مضطرًّا للعيش على المساعدة الاجتماعيَّة، ولا رفيق له سوى رعبه وألمه وزجاجات الخمر. بيد أنَّه، وعلى الرغم من هذا التدمير الذاتي، وعلى الرغم من اعتلال صحّته، لم ينقذه سوى العودة للجلوس وراء الآلة الكاتبة: «أفضل أسباب العيش هي نفسها أفضل أسباب الموت» كما يقول في كتاب «العودة إلى بروكلين». والعكس صحيح أيضًا.

هل إنَّ فضيلة هذه الخلاصة كانت السبب في نشوء هذه البذرة التي ازدهرت في رأسه، منذ ١٥ سنة، لتنجب كتاب « الصفصاف » (رفضه الناشرون الأميركيون ولم يصدر إلاّ العام ١٩٩٨ في لندن)؟

كما في أعماله الماضية، تدور الأحداث في أحياء نيويورك، الفاسدة، حيث الناس يصارعون الفئران على أمكنتها. ذات يوم، كان المراهق « بوبي » يتنزّه مع صديقته ماريا. لكنَّ عصابة من البورتوركيين، لم تستطع احتمال أن تشاهد إحدى « بناتهم » وهي تخرج وتعاشر هذا الشاب الأسود. يرمون حامض الكبريت على وجهها، بينما يضربون بوبي بسلسلة دراجة هوائيَّة. تنقل ماريا إلى المستشفى للعلاج، بينما يقوم بعلاج بوبي متشرِّد عجوز يدعى « موييش » يقطن في أقبية بناية مهدَّمة. ومنذ تلك اللحظة، يتأرجح الكتاب حول قضيَّة الانتقام والعفو.

كان موش، مثلما يدعوه بوبي، ألمانيًّا نجا من مخيّمات الاعتقال، وقد تعرَّض لخيانة كلاوس، شريكه. خانه البلد الأصلي كما البلد الذي تبنّاه، إذ أُرسل ابنه ليموت في فيتنام. خانته الحياة. لكن ومع كلّ هذا العذاب وجد أنَّ المرء يستطيع أن يعيش مع الألم لكنَّه لا يستطيع أن يعيش مع الكراهية لأنَّ الكراهية « تقتل بالتأكيد أكثر من مخيّمات الاعتقال ».

لذلك، أصبحت القضيَّة، كيف يجب إقناع بوبي قبل أن يتأخَّر الوقت بعدم الانتقام. من هنا ولغرابة الأمر يجيء كتاب العنف هذا، ليكون كتابًا يحمل الكثير من العذوبة، حتى أنَّه يلامس أحيانًا بعض لحظات الوجدانيَّة. وما ذلك كلّه إلاّ للقول إنَّ سيلبي الذي مارس منذ

فترة عقائد البوذيَّة قد تغير. ثمّة العديد من المشاهد في الكتاب، تحيلنا إلى هذه العاطفة: العجوز موييش وهو يشتري البوظة للمراهق، دفعه إلى أن يعيد علاقته مع أمّه، كيف يتصالح مع ذاته، مشهد عيد الميلاد... كلّ سيلبي الراهن موجود هنا، في هذه البورتريهات المثيرة للعواطف. بورتريهات، أشبه بشجرة الميلاد هذه، والمكتوبة، للأسف، بأسلوب كاريكاتوري ذي لغة مكرَّرة بعض الشيء. هل إنَّ الراحة النفسيَّة تفسد الموهبة الأدبيَّة، أم إنَّ الكاتب لم يكن في الواقع سوى صاحب كتاب واحد هو الأوّل؟

لم يكن سيلبي صاحب كتاب واحد أبداً. بيد أنَّه حين يتعلَّق الأمر به، وبعد سنوات وسنوات من الانقطاع، لا بدّ أن يبحث القارئ عن متطلّبات عالية، عالية جدًّا، بينما كان يجلس هذا البوذي العجوز، في مكان ما، فوق خرائبه، ولا يتوقَّف عن البحث، عن مخرج ما من بروكلين. ربّما كان موته اليوم مخرجه الوحيد: العودة ليس إلى مدينته، بل إلى عالمه الأصلي، إلى هناك.

هذه «المتطلَّبات»، نجدها في كتاب «فترة انتظار»، والذي يأتي ليكمل لنا صورة هذا البناء المتكامل، والذي يميِّز فعلاً سيلبي عن باقي أبناء جيله، على الأقلّ، في الرواية الأميركيَّة المعاصرة، حيث نجد هذا التحليل العنيف، المطابق للمجتمع الأميركي المعاصر.

تروي «فترة انتظار» عن راوٍ تعب من الحياة بعد أن أنهكه العيش، لذلك يقرِّر أن يذهب عند بائع سلاح، ليحصل منه على الأداة التي «ستريحه»، غير مهتمّ بالمعوّقات التي كانت تفرضها الأديان أو

«القوانين الاجتماعيَّة». الانتحار هو بمثابة جريمة، كما يقول الراوي في الكتاب، إنَّه الأمر الوحيد الذي يستطيع أن يكون خاصًّا بك، يقولون أيضًا ما تستطيعه وما لا تستطيعه. عليك أن تعيش إن رغبت في ذلك أم لم ترغب. يقول طغاة الكنيسة بأن ليس لديك الحقّ بالانتحار لأنَّك لم تخلق نفسك، من هنا اللّه وحده له القدرة على أخذ ما أعطى. الانتحار جريمة لا تُغتفر أبداً. ليس فقط يريدون السيطرة عليك وأنت على قيد الحياة، لكنَّهم أيضًا يريدون أن يؤرّقوك وأنت في نعشك! أيّ تعاسة! ما هذا السخف!

إلاّ أنَّ فكرة ما تطرأ على باله تؤخّر مشروعه مثلما تؤخِّر عمليَّة حصوله على السلاح. هذا التأخُّر دفعه إلى البحث عن سبب للعيش، مبعداً من ذهنه كلّ فكرة عائدة إلى التدمير الذاتي أو الانتقام من عدالة ما. بمعنى آخر، لم تعد القضيَّة تكمن فقط في أن يقتل نفسه، بل أراد إبعاد كل أولئك الذين تجسَّدت فيهم شرور المجتمع. الهدف رقم واحد كان برنار، الموظّف في رابطة المحاربين القدامى، الذي أحال حياة من عاد من فيتنام حياة لا تطاق، ومنهم بالطبع حياة الراوي نفسه. لذلك يفكِّر «بالجريمة المتكاملة»، إذ اكتشف «نبتة» يمكن له أن يستخرجها من تعفّن اللحم والحليب، فأراد تسميم برنار بها ليبدو الأمر «وكأنَّ سرطاناً ما بدأ ينمو في أكثر المناطق عمقًا في جسم الإنسان، أي في هذه الخلايا المتلّهفة التي تطحن العظام والعضلات والأنسجة... لتلتهمها بدون أن تقتله، ليتذوَّق معها هذه السيرورة اللذيذة، التي لا تحتمل، للتدمير الأليم»...

تدرُّجات المرض على برنار أصبحت الشغل الشاغل للمجتمع الأميركي، إذ إنَّ كلّ تفصيل لا بد أن يصبح مشتبهًا به. وهذا ما يستغلّه سيلبي على أكمل وجه في روايته، ليظهر لنا هذا الهوس الاجتماعي الأميركي، الذي يبدو هوسًا مريضًا، وبخاصة هذا الخوف من الآخر، أكان هذا الآخر من فضاء آخر أو من أميركا اللاتينيَّة، أو من العربي، أو حتى من ميكروب ما. أليس الذهان هذا ما تفشّى برعب بعد أحداث ١١ أيلول و«الأنتراكس»؟ بالضبط، هذا ما يبحث سيلبي عن كتابته وتوصيفه في «فترة انتظار»(*)، لذلك تأتي الرواية كمعزوفة ختاميَّة، في سلسلة الأعمال التي كتبها، وكأنَّها أيضًا صدمة كهربائيَّة يريد أن تدفع بأبناء شعبه إلى الوعي.

* ـ «فترة انتظار»، هبرت سيلبي، منشورات ١٠/ ١٨، ٢٠٠٦.

كارلوس ليسكانو:
بلاغة العري

بالتأكيد إنَّ الأمر عائد إلى محضّ الصُدف. لنقل إلى محاسنها، لأنَّها فعلاً صُدفة جميلة أن نجد «رواية» للكاتب الأوروغوياني كارلوس ليسكانو في العربيَّة. هذا ما يقدِّمه لنا «المركز الثقافي العربي» (بيروت ـ الرباط)، بنشره ترجمة عربيَّة لكتاب «عربة المجانين ـ سيرة السجن»، قام بنقلها إلى العربيَّة حسين عمر. ترجمة جيّدة، لدرجة أنَّني طرحت على نفسي سؤالاً طوال فترة القراءة، هل إنَّ المترجم عرف السجن السياسي يومًا، إذ استطاع أن يقبض على هذه المناخات التي تغلِّف الكتاب: المناخات العائدة لعذابات السجن وكلّ تشعُّباته الأخرى. سؤال لا لشيء، فقط للدلالة على تلك الدراية التي تطالعنا في اختيار الكلمات العربيَّة المناسبة

التي ترسم صورة ذاك السجن من الداخل، وكأنَّها كلمات معيشة ذات زمن، أكثر من كونها ملقاة في المعاجم.

وإذا كان السؤال يقودنا إلى جودة الترجمة، فلا بدّ أن يقودنا أيضًا إلى السؤال عن أدب السجون في العالم العربي. من دون شكّ، نشهد، مؤخَّرًا، العديد من الكتب والروايات التي تتطرَّق إلى هذا الموضوع. لكن ينبغي أن لا ننسى أنَّ الكتابة عن السجن ليست وليدة اللحظة الراهنة، إذ هناك العديد من كتّاب العالم العربي الذين حاولوا أن يرسموا صورة لهذا القمع ولهذه الدكتاتوريَّة التي نحياها، والتي وجدت قمّتها في السجن السياسي. بيد أنَّ قصدي يتّجه إلى هذا «الأدب الجديد» الذي نشهده حاليًا والعائد إلى تجربة حسّيّة، بمعنى أنَّ كثيرين ممّن دخلوا سجون الأنظمة العربيَّة، وممّن خرجوا منها أحياء بالتأكيد، يحاولون اليوم كتابة تلك التجربة المرّة. كتابة تلك التجربة بكلّ آلامها وبكلّ ما فقده الكائن من إنسانيّته المهانة. وبين ذلك كلّه، لا بدّ لسؤال آخر أن يستدرجنا: هل كلّ ما يُنشر اليوم، بالعربيَّة، يمكن أن يشكِّل أدبًا جيِّدًا وحقيقيًّا؟ بالتأكيد لا، إذ عديدة هي الكتب، المكتوبة بشكل سيّئ، ومع ذلك، أعتقد أنّه لا يحقّ لنا إعدامها، إذ على الأقلّ تحمل لنا شهادة من الداخل. هذه الشهادة التي نحن بحاجة إليها قبل أيّ شيء آخر. من هنا، ربّما تراكُم هذه التجربة قد يولِّد أدبًا كبيرًا في مرحلة لاحقة. علينا أيضًا أن لا ننسى أنَّ عديدين ممّن يكتبون، قرأوا وكتبوا داخل السجن، تعلّموا هناك، وهم اليوم يحاولون استدراك ما فاتهم. وفي هذا الاستدراك، تطلع علينا شهادات آسرة بألمها، يجدر

بنا أن نتقبَّلها كما هي. علينا أن نتقبَّل إنسانيَّتها التي ضاعت بين التعذيب والتهديد والسجن والخروج من الحياة.

قد لا يشذّ كارلوس ليسكانو (مواليد عام ١٩٤٩) كثيراً، إذ هو أيضًا تعلَّم وقرأ داخل السجن. في هذا المكان المعتم قرَّر أن يكون كاتبًا وقد نجح في رهانه، إذ يشكِّل اليوم، وبرأي عدد كبير من النقّاد، صوتًا كبيرًا من أصوات الأدب في أميركا اللاتينيَّة.

هذا الرهان في الكتابة وفي الانحياز إلى الأدب، يكتبه ليسكانو في مقدِّمة روايته الأخيرة «ذكريات الحرب القريبة العهد»، إذ إنَّه بدأ حياته بدراسة الرياضيّات، لكنَّه اكتشف الكتابة في السجن. ففي هذه المقدّمة، يشرح لنا كيف تسنَّى له بين جدران «إصلاحيَّة الحريَّة» (كم يبدو الاسم مناقضًا للواقع في حقيقة الأمر) من أن «يهرب من الصمت» المطبق الذي كان مفروضًا عليه، عبر الكتابة. كذلك يجد أنَّ قراءة الكاتب الإيطالي دينو بوتساتي، وبخاصّة قراءة قصّته «الرسائل السبع»، كانت بالنسبة إليه الشعلة التي حرّرته من غياهب السجن وعتمته لتحمله صوب مناطق لم يكن قد فكَّر فيها من قبل، حيث «يقارن» مصيره بمصير بطل هذه القصّة، الذي كانت تتلخَّص «مهمَّته» في الرحيل «فالعيش ليس سوى ذلك الابتعاد عمّا نحبّه أكثر من غيره، من دون أيّ إمكانيَّة للعودة». هذه الجملة دفعته لأن يكتشف سُلطة الكتابة المُحرِّرة، لأنَّ «الكتابة، هي محاولة أن نعرف ما سيحدث». ولدرجة إعجابه بنصّ بوتساتي هذا، ولكثرة ما تراءى له أنَّه نصّ ثمين ولا غنى عنه، قام بنسخه، مخافة أن لا يحظى بإذن آخر

في استعارة الكتاب، مرّة ثانية، من مكتبة السجن. ربّما بهذا المعنى، نستطيع أن نقرأ «ذكريات الحرب القريبة العهد» وكأنَّها محاولة طوعيَّة «لتقليد ولاستلهام» رواية كاتبه الإيطالي المفضّل «صحراء التتار».

في أيّ حال، نحن الآن أمام رواية، أو سرد، «عربة المجانين»، (وهذه التسمية عائدة إلى العربة التي تأتي لتأخذ المساجين في اليوم الأخير إلى الحريَّة)، تصدر بالعربيَّة، وتتيح للقارئ العربي أن يتعرَّف على واحد من أكثر كتّاب أميركا اللاتينيَّة تفرُّداً في الوقت الراهن، مثلما يفرض نفسه واحداً من «كبار» كُتّاب هذه القارّة الذين لا يتوّقفون عن إدهاشنا وأخذنا إلى أماكن جديدة من مناطق العمل الأدبي المتخيِّل. صحيح أنَّ «عربة المجانين» ليست أفضل كتب لليسكانو، إذ هناك «المقَرَّر وحكايات أخرى» (مجموعة قصص) و«طريق إيثاكا» التي تتحدَّث عن منفاه السويدي بعد أن خرج من السجن، وعن عودته منه، إذ يقيم الآن في إسبانيا، وبالتأكيد يجب إضافة «ذكريات الحرب القديمة العهد»، إلاّ أنّه يجب قراءتها لما تمتلكه من قدرة على إدخالنا في غياهب النفس البشريَّة التي تتعرّض للتعذيب القسري.

في ٢٧ أيّار عام ١٩٧٢ يتخلَّف شابّ في الثالثة والعشرين من العمر عن حضور حفل عيد ميلاد شقيقته. والسبب؟ كان قد أوقِّف لتوّه من قبل السلطات العسكريَّة، وذلك لأسباب سياسيَّة. لم يطلق سراحه إلاّ بعد ١٣ سنة، أي عام ١٩٨٥ بيد أنَّ هذه ليست البداية التي تبدأ بها هذه الرواية، أو هذه السيرة الذاتيَّة التي يكتبها ليسكانو. كذلك لا تنتهي عام ١٩٨٥ لأنَّ حرّيَّة الجسد، كما حرّيَّة الفكر، لا

تشكّلان الكلمة الأخيرة في كتابه هذا، كما أنَّ يوم توقيفه يسم دخوله في هذه الحقبة البشعة التي لزمته على الأقلّ ٢٧ عامًا كي يجد ذاك الصوت الذي يتيح له أن يتحدَّث عن الزمن القديم، مثلما يقول. من ذلك كلّه، وُلدت لغة الوحدة. فبعد ثلاث سنوات فتح هذا الصوت طريقًا لنفسه، فرض نفسه عليه، رغب في أن يقول له، بأن يروي حكايته، أكانت ذات قيمة إنسانيَّة أو من دونها، أكانت ذات قيمة أدبيَّة أو لم تكن. صوت لم يتوقَّف، بقي ينساب، ليخرج منه هذا الكتاب: «عربة المجانين».

على الرغم من هذه الرغبة القهريَّة في القول، في أن يروي، إلاّ أنَّ النصّ الذي أمامنا ليس نصًّا عنيفًا أو طائشًا؛ فعوضًا عن هذه الموجات المتلاحقة التي كنّا ننتظرها، أو التي نتوقَّعها عادة في مثل هذه الكتب، نجد أنفسنا أمام فصول متوالية، منفصلة عن بعضها البعض تمامًا كما هي الجمل التي يكتبها، أي الجُمل ذات البنية البدائيَّة، أقصد الأصليَّة، الموضوعة بالقرب من بعضها من دون أيّ رابط نحوي. إنَّها مثل فقاعات كابوس تأتي الواحدة بعد الأخرى، لتثقب سطح الذاكرة. وحيث إنَّ تشظِّيها يلقي على الورقة تلك الذكرى المريرة كما كانت عليه، على سبيل المثال رواسب تلك الرؤية الحُلميَّة التي تفرض نفسها كتشكيل محلوم للحريَّة.

يقع الكتاب في ثلاثة أقسام. يأتي القسم الأوّل منه على شكل «خشبة مسرح للعرض»، حيث يضع عليها سلسلة من اللحظات / المفاتيح، لنجد أنَّ والدي الراوي يشكّلان قطبيه اللذين يتحرَّك في

دائرتهما. لقد ماتا، الواحد بعد الآخر خلال فترة اعتقاله. لم يستطع أن يشهد دفنهما. من هنا لم تأخذ حرّيّته أيّ معنى، أي لم تأخذ اكتمالها إلاّ بعد أن وجد رفاتهما ليضمّهما في قبر مشترك، وكأنَّ ذلك كان بمثابة تحيَّة إلى هذا «الزوج» الذي كانا يشكِّلانه. بهذا المعنى، لا يستدعي الكاتب الشهور الأولى من فترة اعتقاله، وهي فترة مليئة بالتعذيب والقهر إلاّ بعد أن يخبرنا عن الدرب الذي توجّب عليه سلوكه كي يجد بقايا الرفاتين. ربّما كان يرغب في ذلك أن يؤجّل تلك «الغطسة» الذاكريَّة (من ذاكرة) للرعب.

«الذات وجسدها»، هو عنوان القسم الثاني، حيث يتضاعف فيه الرعب والتعذيب اللذان تعرَّض لهما. أن يبقى على مسافة من جسده عبر روحه، أن ينظر إلى جسده على أنَّه شيء خارجي، هذه هي السيرورة الذهنيَّة الإجباريَّة التي يكتبها لنا ليسكانو كي يستمرّ في العيش، وكي يقاسي العذاب. ثمَّة مسافة دائمة: بعد أن ندخل إلى قلب الحدث في الفصل الأوّل ـ حيث يعود عدّة سنوات إلى الوراء ـ نجد هنا مسألة السجين (المعتقل) و«المعذّب» و«المسؤول»: نحن أمام سلسلة من الأمثلة التي تسقط القوانين من خلالها، التي تنبثق منها أنماط عيش السجين وعلاقته مع سجّانه. من هنا أيضًا تنبثق «أنوار» السخريَّة الحادّة والخطرة التي تعطي صفة إضافيَّة قاسية للرعب. إذ قاسية هي مهنة السجّان، لأنَّها تتطلَّب القوّة والدقّة ونسيان الذات، مثلما يقول الكاتب.

لا شيء يخبِّئه من عمليّات التعذيب المفروضة على المساجين، لا إضافات تزيينيَّة لتجميل الوضع، مخافة أمر لاحق، ولكن أيضًا لا شيء

مشوّهًا أو منفوخًا زيادة. بهذا المعنى يُسرّ ليسكانو من كتابة الجوهري: الإحساس بالجسد. هذا الجسد المحروم من النظافة الأكثر بدائيَّة، أي المحروم من الاستحمام من حلاقة الذقن. ما من صور، ما من استعارات، ما من مقارنات كي يحاول أن يعيد تركيب ـ حسيًّا ـ روائح الجسد الذي لم يعرف الاغتسال. ومع ذلك فإنَّها موجودة هنا في قعر هذه الكلمات المستعملة في أقصى بساطتها وبدائيَّتها، بكلّ كثافتها التي تشير إلى القرف الذي يشعر به المساجين من أجسادهم. ليس هنا سوى مثل واحد يبحث من خلاله على إعطاء هذه الفكرة عن هذا النثر الذي لا يصرخ والذي لا يلجأ لا إلى المحسّنات البلاغيَّة ولا إلى المحسّنات الأسلوبيَّة ولا إلى الاستعارات. تتوالد الجمل هنا لتهب نفسها ببساطة. إنَّها مُوقعة (من إيقاع) بكلمات تتكرَّر: «السجين، السجّان، التعذيب» وهذا ما يشكّل نبرة تسمح له، على الرغم من السنوات التي مضت، في أن يبقى على مسافة من العذاب الجسدي والنفسي الذي حمله التعذيب إلى هذا الكائن.

كتابة فجّة. قد تصلح هذه الكلمة لتوصيف هذا الأسلوب الخالي من أيّ تزيين شعري؛ أسلوب يصدم القارئ الغارق في هذه السيرة، إذ لا يجد أمامه تلك الوجدانيَّة المعتادة التي يحاول الكُتّاب أن ينشروها دائمًا أمام الأحداث المرعبة. ما من أدنى أثر هنا «للباتوس» (التفخيم) ما من تزيين أدبي لتجميل العنف والألم والذلّ والعلاقة مع الذات التي يذيبها التعذيب. كلّ شيء هنا، حتى الفرح بتقدير الذات الذي يعيش فيه خلال ١٣ سنة من الحجز. كلّ شيء في وجه القارئ عبر هذه الكتابة العارية ذات الصوابيَّة القصوى. بالتحديد، في هذه

الدقّة العارية، نجد فنّ ليسكانو الأدبي، وكأنَّ العري هو الوسيلة الوحيدة ليمتلك شجاعة الاستمرار، بينما البلاغة قد تفضي به إلى الانهيار.

وكما في كلّ سرد نابع من تجربة حادَّة وعميقة وحقيقيَّة، نجد أنَّ «عربة المجانين» تتخطَّى فردانيَّة الكائن لتصل إلى تخوم الإنساني بشكل عامّ، كي تتواجه مع كلّ قارئ وتدفعه إلى الأسئلة الميتافيزيقيَّة الكبرى، بشكل أفضل من كلّ بحث فلسفي.

أمّا القسم الثالث «الجلوس وانتظار ما سوف يحدث» فيصف هذه اللحظات التي تسبق الخروج إلى الحرّيَّة في عربة المجانين. هنا أيضًا ما من تفخيم، وكأنَّه ينجح في لجم هذه الجرعة من الفرح، إذ لا مكان للتطريب بعد أن تكون قد ضاعت حياة لا نعرف كيف سنمضي مع بقيّتها. صحيح أنَّ السجين ينتظر هذه اللحظة، من دون شكّ، ولكنّ ليسكانو، بحسّه العاري، يعرف كيف يقبض على مشاعره بانتظار الخروج الحقيقي.

ما يأسرنا في هذا الكتاب، قدرة ليسكانو على هذه الحياديَّة، أقصد أنَّ سيرته هذه - التي لا تروي فقط تفاصيل اعتقاله وتعذيبه، لأسباب سياسيَّة غير محدّدة بالتفصيل، ولكنْ غير المبرِّرة كما هو واضح - لا تكتب بغضه ضدّ هذا النظام الدكتاتوري الذي سرق ١٣ سنة من شبابه. لم يقم الكاتب بذلك، بل انتظر سنين عديدة قبل أن يجد الكلمات. وما وجده كان دقيقًا وعميقًا ليشهد على هذه الطمأنينة التي عاد ووجدها فيما بعد. ربّما هذه الطمأنينة هي التي جعلته يتساءل عمّا هناك من إنساني في روح السجّان الذي يعذّب، عمّا هناك في هذا الجسد الذي نحمله معنا والذي علينا أن نداريه ونعتني به.

كلّ هذه الأمور، قادت كارلوس ليسكانو إلى التمتُّع بهذه المسافة التي ينجح في الإبقاء عليها ما بين ماضيه وما بين النظرة التي يصوّبها تجاهه. من هنا، ربّما نستطيع أن نقدِّم قراءة أخرى لهذا الكتاب، إذ نجده يقع في منتصف الطريق ما بين السيرة الذاتيَّة والتأمُّل الفلسفي. تأمُّل يأخذ كلّ قيمته ومعناه في هذه التجربة الحيّة التي عاشها الكاتب.

كلّ أدب هو ثمرة تجربة، حتى وإن كانت تجربة فكريَّة، غير حياتيَّة. كتابة ليسكانو تجمع الأمرين معًا. تجمع هذه الحياة الواقعة بين فصلين: السجن والحرّيَّة، مثلما تجمع هذا التأمُّل العميق لمعنى الذات والآخر كما لمعنى هذين الزمنين ـ الفصلين. بهذا المعنى نحن أمام كاتب يجب أن نقرأه، لأنَّ تجربته لا تنحصر في مكان وزمان خاصّين، بل هي تجربة إنسانيَّة تعني كلّ واحد منّا بالدرجة الأولى. كيف لا وهي تجربة الحرّيَّة القصوى.

كريستوف هايني:
الذين عذَّبتهم الاشتراكيَّة

هل تذكرون ألمانيا الشرقيَّة؟ إنَّه بلد وُجد لمدّة خمسين سنة ومن ثم اختفى فجأة، بعد أن سقط أحد الجدران، هناك، في ذلك المكان الذي وُلد فيه غوته. جدار سُمّي بمئات الأسماء، التي اختفت بدورها. بلد لم يعد له أيّ أثر سوى ذكريات قليلة عند البعض: قد تتذكَّرون منها مثلاً اسم «ألمانيا الديمقراطيَّة»، أو بعض السبّاحات ذوات الأجساد الضخمة المليئة بالهرمونات اللائي حطّمن العديد من الأرقام القياسيَّة، في مختلف الدورات الرياضيَّة الدوليَّة، أو ربّما بعض أندية كرة القدم التي استطاعت أن تبقى لغاية اليوم، على قيد الحياة، والتي تشارك في «البوند سليفه» (الدوري الألماني لكرة القدم)، أو ربّما تلك المباراة الكرويَّة الشهيرة التي حدثت في بطولة كأس العالم العام ١٩٧٤ ما بين

ألمانيا الغربيَّة وألمانيا الشرقيَّة التي انتهت بفوز الشرقيّين بهدف دون مقابل، على الرغم من أن البطولة ذهبت في النهاية للغربيّين الذين كانوا يلعبون على أرضهم. قد نتذكَّر بعض الجواسيس الذين جاؤوا من الصقيع، أو ربّما اسمي «هونيكر» و«ألستازي». أشياء قليلة بالفعل بقيت من تلك البلاد التي كانت تضمّ ١٧ مليون نسمة، من بينهم بعض الكتّاب الكبار فعلاً، الذين وُلدوا ونشأوا في هذا المكان الذي لم يعد موجوداً، بالأحرى الذي اندثر. أشخاص، يبدون كأنَّ التاريخ قد بترهم. والأخبار الصحافيَّة التي تتذكَّرهم بين الحين والآخر تقول إِنَّهم يعيشون في ظروف قاسية مثل «البومة الصمعاء»، المليئة بالغبار، أو إِنَّهم يدورون حول «مدينة الملاهي» الغربيَّة، وهم في دورانهم هذا، يتيقّنون من اختفائهم تدريجًا ويتذكَّرون ماضيهم.

من بين هؤلاء الشرقيِّين، واحد يدعى كريستوف هايني. يؤلِّف الكتب، وكان يُعدّ واحداً من أفضل كُتّاب تلك البلاد. وُلد العام ١٩٤٤ في «سيليزيا»، وسيليزيا هذه تتاخم بولندا، وقد أعيدت لها قطعة منها العام ١٩٤٥. ووفقًا للمقالات الصحافيَّة التي تتحدَّث عن هايني، يوصف بأنَّه رجل منطوٍ، له شاربان، وخلفهما ابتسامة لطيفة ومتشنِّجة في الوقت عينه، ويذهب البعض إِلى القول إِنَّها ابتسامة ثلجيَّة. يقع منزله في برلين في عمق المنطقة «الشرقيَّة»، أي في تلك المنطقة التي كانت تسكنها «البورجوازيَّة» اليهوديَّة الصغيرة، في ما مضى. يسكن هناك منذ أكثر من عشرين عامًا، على الرغم من أنَّه يزور مسقط رأسه بانتظام، حيث يحب أن يتنزّه في المقبرة القريبة، يقول: «إِنَّه مكان هادئ جدًّا، كما أنَّ الأسماء على القبور تروي العديد من

الأشـيـاء». إنَّه لا يحب «الرأسـمـاليَّـة» ولا غطرسـتـهـا المصنوعـة من النسيان.

من أواخر كتب هايني، «منذ البداية»، يأتي ليوقظ زمن شبابه، قبل أن يختفي، مع كلّ الذي اختفى. قد نستطيع أن نصفه بأنَّه رواية «تعليميَّة»: شخص يدعى دانيال نكتشف تربيته العائليَّة والعاطفيَّة والجنسيَّة، لـمّا كان في الثالثة عشرة من عمره ويعيش في شرق ألمانيا. تقع الرواية في تسعة فصول، فصول تبدو حجّة «للفلاش باك» العائد لطفولة الكاتب. أحداثها تجري العام ١٩٥٦ أي سنة اجتياح المجر. كان جدّا دانيال قد عادا لتوّهما للعيش في المنزل العائلي، ما سبّب حياة تقشّف كبير. كان جدّه مدير مزرعة عائدة للدولة، وعرف عنه نشاطه في العمل كما نفوذه القوي، إلاَّ أنَّ مشكلته كانت في عدم رضوخه للضغوط لإدخاله الحزب، فطُرد من العمل. والد دانيال كان مبشِّرًا، أي لم يكن شيوعيًّا، كذلك ابنه البكر الذي قيّد النظام حركته، فوجد نفسه مجبرًا على الذهاب إلى برلين الغربيَّة لإكمال دروسه. ذات يوم تقوم العائلة بزيارة ابنها فيقرأ دانيال على لافتات الإعلان خبر دخول الدبابات الروسيَّة إلى بودابست.

يصف لنا هايني العالم الشيوعي وكأنَّه عالم بورجوازي صغير: عالم مصنوع من الصمت والبطء والسأم والخبث. لكنَّه أيضًا عالم يملك أحلامه وكرمه وبراءته. من هنا قد تكون القصّة، قصّة هايني نفسه، إذ في مراهقته كان يقوم بسفرياته المتكرِّرة ما بين الشرق والغرب، إلاَّ أنَّ تشييد الجدار، العام ١٩٦١، فاجأه وهو في مدينة

دريسدن، فبقي في الشرق حتى النهاية. أما دانيال في الكتاب فنجده غادر الشرق ليذهب إلى الغرب، وبانتظار أن «تُحلّ» هذه الأزمة، ترك عند عمّته «ماغدالينا» كلّ ما يملك. (كان خطيب ماغدالينا قد مات غرقًا في باخرته خلال الحرب). بيد أنَّ هذه الأزمة جعلتها تقضي وقتها في الضحك، كما لو أنَّها بذلك كانت تحمي نفسها، كما كانت تملك «بعض الصناديق الغامضة»، يعلم دانيال بموتها بعد زمن طويل من حصول ذلك، عبر رسالة أرسلها له والده يقول فيها: «ليس لديّ أيّ شيء منها، لا أملك منها أيّ شيء، ولا حتى صورة». جملة الوالد هذه تشكّل أيضًا الجملة الأخيرة في الكتاب، وهي ذات رهافة خاصّة بهذه النهايات التي تندهش من نفسها، التي تتأسَّس مثل صوت في حزن اكتشاف نفسها. والاكتشاف؟ هو ما تبقّى من ماغدالينا ومن بلدها: بعض الذكريات ولا شيء آخر.

يبدو هايني كأنَّه لا يتحوّل عن قصده. من كتاب إلى آخر، نجده كأنَّه يفتح صناديق ماغدالينا الغامضة. يقوم بذلك عبر نثر بسيط، إذ ما من قسوة أو تأثيرات جانبيَّة. أسلوبه حيادي، خفيف، من دون سخريَّة. أسلوب في خدمة قصّته وشخصيَّاته وماضيه الخاصّ. يعطي الحياة إلى هذه الكائنات التي لم تعرف الحظّ: لقد خنقتهم الشيوعيَّة التي كانت تهيمن على كلّ شيء، أحالت كلّ شيء رماديًّا في حياتهم قبل أن تأتي الرأسماليَّة لتمحوهم.

قبل العام ١٩٨٩، كانت روايات هايني تروي عن البلاد التي كان يعيش فيها. في رواية «نهاية هورن» التي نشرت العام ١٩٨٥ تحدَّث

عن شخص مقاوم حطَّمه الحزب. لم يسمح له بمغادرة هذه القرية الصغيرة التي كان يعيش فيها، لينزوي بصمت. صمت كثيف جعله ينهي حياته بشنق نفسه في غابة. كان البعض يرون في هذا الكتاب «اعتراف فكر مضلّل». خمسة أشخاص يروون فيه نزع الشخصيَّة الرئيسيَّة. مُنع الكتاب في البداية. إلاَّ أنَّ ناشراً أصدره عن طريق الخطأ، وتحت غلاف مزيف: غيّر العنوان واسم المؤلّف. كان هايني يخشى أن تقع نسخة من الكتاب بين يدي صحافي من الغرب ليكتب عنه مقالة مليئة من السخريَّة من النظام الاشتراكي، ما قد يسبّب بمنعه نهائيًّا مثلما سيعرّض الناشر إلى طرده من اللجنة المركزيَّة. على كلّ، نُشر الكتاب في النهاية. ولم يغيرٍّ هايني فيه سوى جملة واحدة، تلك التي قالتها زوجة عمدة المدينة التي انتحر فيها هورن، التي وصفت أعضاء الحزب بأنَّهم «كانوا أسوأ من النازيّين» فأصبحت «لقد تصرَّفوا مثل البهائم». لكنَّ القضيَّة لم تنته هنا، إذ أصرّ بعض أعضاء المكتب السياسي على دراسة «قضيَّة هايني»، أي بمعنى آخر طرده من البلاد، لكنَّ الكاتب رفض المغادرة، كما صرَّح في ما بعد في أحد حواراته الصحافيَّة التي قال فيها: «لقد انتبهت أيضاً إلى أنَّهم لم يتراجعوا بتاتاً عن إيجاد حلول أخرى».

هذا الرجل الذي أسمع صوته «المزعج» في ألمانيا الشيوعيَّة، لا يزال يتكلَّم بالصوت نفسه في هذه «الألمانيا» الموحَّدة، «غير الموجودة». إنَّها ألمانيا الإنتاج التي التهمت طرفها الآخر، وكأنَّه هنا يعيد تأطيرها بوعي خاصّ، لكنَّه وعي يملك تصميماً مدهشاً من خلال عودته لوصف دانيال، فتى هذا العالم الضائع، أو ليروي عن شخصيّات

تحيا كيفما تسنَّى لها في هذا العالم الجديد، الذي لا يملكون ذكرياته ولا تعابيره ولا إيقاعه ولا قصّته. من هنا ثمَّة سؤال يطرح نفسه: ما معنى التاريخ حين يتمّ تزويره أو حين نمحوه بسهولة؟ ربّما ثمّة جواب عن ذلك، نجده في رواية «نهاية هورن»، في تلك الشخصيَّة العجوز التي تقول: «التاريخ غير موجود. التاريخ ليس سوى ميتافيزيقا للنجاة تساعدنا على تقبُّل اندثارنا الخاصّ، إنَّه الوشاح الجميل الذي يلفّ جمجمة الموت الفارغة».

تشيزاري بافيزي:
ثلاثيَّة الآلات

وفقًا لملاحظة وردت في إِحدى رسائله، بتاريخ ١٧ كانون الأول ١٩٢٨(*)، كان على «المغامر الخائب»، وهو النصّ السردي الأول من ثلاثة نصوص جمعها تشيزاري بافيزي تحت عنوان «ثلاثيَّة الآلات»، أن يحمل كخلفيَّة للأحداث «معامل مدينة صناعيَّة» (ويقصد بذلك مدينة تورينو الإِيطاليَّة حيث كان يعيش ويدرس)، وأن تكون لحمة حبكته «الروح، اللحم المهزوم من جراء الآلة الخارجيَّة».

فبطل هذا النصّ الذي لا نعرف له اسمًا، شابّ «مجهَّز بثقافة سينمائيَّة وصحافيَّة»، وهو يعمل مساعد محرِّك آلات في أحد مسارح مدينة تورينو، بعد أن حاول وفشل في جمع ثروة في أميركا، بالعمل

---

* ـ الرسائل ١٩٢٦ ـ ١٩٥٢: تشيزاري بافيزي. منشورات «غاليمار».

كمخرج سينمائي. تبدو جميع مصائب هذا الشابّ الشخصيَّة، والتي لا تتوقَّف أبداً بعد عودته إلى مسقط رأسه، مثلما هو عليه الأمر في نصوص أخرى لبافيزي (كمثل «قبل صياح الديك» و«القمر والنيران») تبدو كأنَّها عائدة إلى صعوبة عميقة في القدرة على الحياة، أو بالأحرى، صعوبة قبول العيش مع الآخر. لكنّ ما يهمُّنا من ذلك كلّه هو اختياره «الديكور» حيث يجري هذا «الرمز السلبي» (فهذا الشابّ المزعوم بأنَّه مغامر، سيموت فيما بعد، بعد أن انقلبت سيَّارته وتحطَّمت، وعلينا ألا ننسى أنَّ السيارة هذه انقلبت بعد خروجه من صالة السينما التي كانت تعرض فيلمًا هوليوديًّا): فهذا «الديكور» (بمعنى المكان) يقع في ضاحية تورينو، في المنطقة التي تمتدّ على محيط المدينة. ففي هذا المكان يحيا العمّال الذين وجدوا عملاً وسكنًا (في تورينو) عقب الازدهار الصناعي خلال عشرينيّات القرن الماضي.

لكنَّ الأمر اللافت الذي لا يعيره بافيزي أيّ اهتمام أنَّ مدينة تورينو كانت في تلك الحقبة إحدى أهمّ المدن التي شهدت أوسع انتشار للحركة المستقبليَّة (الثانية)، كذلك لا يعير أيّ أهميَّة إلى أنَّ ممثِّل هذه الحركة، الألمع، الفنّان والكاتب فيليا، دافع، في العام ١٩٣٠، عن الفكرة القائلة: «إنَّ المشهد المستقبلي يظهر دائمًا حتى وإن كان ذلك لا يحضر على شكل شيء المناخ السريع، الكهربائي، الميكانيكي الذي تغطس فيه حساسيتنا»، أي بمعنى آخر، حساسيَّة إنسان الحضارة الصناعيَّة. لقد كان بافيزي، ودائمًا من خلال إحدى ملاحظاته في تلك الحقبة، يقلق من تقديم الحداثة بشكل فنِّي، إذ إنَّه كان يرغب في تسجيل البؤس الوجودي الذي تشدّنا إليه الصناعة الجديدة، وليس

فـقط، بؤس ذلك الذي يحـاول النجـاح في الفنّ من خـلال تقنيّـات السينما الجديدة، كـمثل مغامر هذه الحكاية، وإنما بؤس هؤلاء العمّال المستخدمين في المصانع.

في إحدى مشاهدات هذا الكتاب، ثمّة ملاحظة تبدو وكأنّها ملاحظة ذاتيّة، يقول بافيزي «شيئًا فشيئًا، بدأ يشعر وبشكل لا واع بأنّ المدينة التي غـادرها منذ أربع سنوات، لم يعـد لديهـا أيّ شيء مشترك مع المدينة التي يحيا فيها الآن، على الجانب الآخر من النهر». وإذا كانت هذه الملاحظة تدلّ على شيء، فعلى إدراكه الواضح التغيير الجذري في المشهد العمراني، الذي أحدثه التحوُّل الصناعي القائم في تلك الحقبة. لذلك، ليس من قبيل الصدفة، أن يعود بافيزي ليتحدَّث في رواية «مرحبًا ماسينو» عن «التجمُّع الصناعي المحلّي» (ويقصد معامل شركة فيات للسيّارات).

لقد كتب رواية «مرحبًا ماسينو» بعد ثلاثيّته، لذلك اعتبر النقاد، هذا الأخير، بمثابة نصّ تمهيدي لكتبه اللاحقة. وهذه الملاحظة، ليست على قدر كبير من الأهميَّة، إذا استثنينا فكرته المتعلِّقة بتحليل اليأس، ذلك اليأس الذي انتشر في المدينة، بسبب ظهور الآلة، أي لقد تحوَّلت مدينة تورينو، بأسرها، إلى معمل من معامل شركة فيات.

بطل القصّة الثانية «الميكانيكي السيِّئ» كان كاتبًا فاشلاً. (وربّما كان العنوان يذكِّرنا بكتب الأطفال التي كانت تصدر في الماضي والتي كانت تسم تصرُّفات المهنيِّين والعمّال). لذلك بحث عن عمل في مصنع للسيّارات، وقد استُخدم كعامل للفريزة (فرّاز) أولاً

ومن ثم كعامل مطرقة. وبعد أن يقدم إلينا الكاتب وصفًا دقيقًا يسجِّل فيه الشروط الجهنميَّة لهذا العمل، نجد البطل يتخلَّى عن عمله هذا، ليصبح سائق تجارب (أي يقود السيّارات للتجربة قبل طرحها للبيع في الأسواق). بالنسبة إليه، تغيير نوع عمله، كان بمثابة عملٍ محرِّرٍ له من تلك الشروط الجهنّميَّة، إذ كان يُظهر وهو خلف المقود للتجربة إحساساً «مستقبليًّا» (ذا «سرعة محمومة»).

ذات يوم، يقرِّر هذا المثقّف «المتقاعد» الذي أصبح ميكانيكيًّا الهرب من المصنع والمدينة، فيصل إلى مسقط رأسه، حيث التلال الممتدّة التي شهدت تفاصيل طفولته، وهناك يعود ليجد لهجته الأصليَّة، مثلما يجد امرأة يحبّها. وسرعان ما يتحوَّل الزواج إلى كارثة، وليتخلَّص من ذلك، يقتل نفسه بحادث سير، بعد أن يكون قد قتل أحد المتنزّهين. لم تجلب الآلة هنا الحرّيَّة، بل على العكس، أصبحت أداة عقاب، لأنَّ العجلة ومدار المقود هما المنفِّذان الحقيقيّان لهذا الإعدام الظالم (والذي يحيلنا قليلاً على بعض صفحات «المحاكمة»، رواية كافكا).

إنَّ ابتعاد بافيزي هنا، عن المستقبليَّة، وليس فقط المستقبليَّة الثانية، وإنما عن الأولى أيضًا، أي مستقبليَّة مارينيتي يظهر لنا بوضوح أنَّه سمح له بالتفكير بأنَّ الأمر كان ثمرة اختيار غريزي، وليس مرتبطًا بالضرورة، برفض عام للطليعيِّين الذين وسموا الثقافة الإيطاليَّة منذ نهاية الحرب الأولى. ناهيك عن ذلك، ليس في نصوص بافيزي هذه (والتي تعود إلى مرحلة الشباب) ما يجعلنا نعتقد بأنَّ الكاتب تأثَّر بالحركة «الفورديَّة» الرائجة في تلك الحقبة، أو ببعض المحاولات في تبرير

النظام الرأسمالي، من خلال عدم اهتمامه بضحاياه، أكانوا حالمين أم فنّانين.

تنتهي ثلاثيَّة بافيزي بنصّ «القبطان المريض». وبحسب الملاحظة السابقة من أنَّ الآلة لم تجلب الحرّيَّة بل أصبحت أداة عقاب، نجد أنَّ الكاتب ومن خلال الطائرة هذه المرّة رغب في تقديم «الجسد الخاضع للخطيئة الحميمة»، بينما في الحالة السابقة، كانت السيّارة تحيلنا إلى «الروح المختنقة بالآلة الحميمة».

مع بداية هذا القرن، يقال إنَّ السلّ الرئوي فتك بالعديد من الكتّاب الإيطاليّين (كمثل غوتسانو، وهو أيضًا كاتب من تورينو)، الذين دعوا الكتّاب «الغسقيِّين» (لأنَّهم ظهروا مع بداية القرن). بطل هذه القصّة الثالثة، يقع ضحيَّة هذا الداء وكان لفترة طويلة، يتماثل أيضًا بآلة سريعة، أي بآلة مستقبليَّة، حتى وإن شبّه بافيزي الطائرة بطائر كبير من القطرس (ممّا يوقظ بعض الأصداء البودليريَّة). إنَّ التحرُّر من المادّة يقود الملاح هنا، إلى الصعود إلى السماء، لكنَّه وفي الوقت عينه يترجم هذا التحرُّر من خلال فقدان حيويَّة الجسد ومن خلال مرض رئوي. فبعد فاصل زمني أكبّ فيه على قيادة السيّارات يدخل البطل الذي يحمل اسمًا هذه المرّة: رافتر في دوامة المرض، ويلوح له شبح المصحّ، لكنَّه لا يدخل إليه، أي لم يصبح شيئًا يعتنى به (مثلما فعل توماس مان مع بطله في رواية «الجبل السحري» (١٩٢٤)). ويعني ذلك، أنَّ رافتر لم يمت في المصحّ، وإنما مات في قطار، كما لو أنَّ على البطل أن يتماثل دائمًا مع وسيلة ميكانيكيَّة، وإن كانت أبطأ بكثير.

أمّا الأحاسيس الأرضيَّة فلم يكن لها أيّ تأثير في مساره الحياتي، بالرغم من وقوعه في حبّ امرأة.

حين عاد بافيزي في العام ١٩٤١ إلى الكتابة عن تورينو، في روايتيه «مرحبًا ماسينو» و«من عندنا»، لم يثق إلاّ بشخص واحد من أشخاص هذه الثلاثيَّة: سائق السيّارة. وهو إذا كان على وئام مع هذا الأخير، فلأنَّ هذا الشخص يملك بعض الطموحات الأدبيَّة وإن كانت طموحات خائبة، في رواية «مرحبًا ماسينو»، كان أحد أبطال الكتّاب، الرئيسيّين، وهو الفلاّح جيانتوماسو دلماسترو، قد عاد «إلى تورينو، وهو يفيض بالحيويَّة وعمل سائق تجربة في شركة الفيات»، إذ قرَّر أن يخطّ دربه. لكنَّ التشابه لا يتوقَّف هنا، فهذا القروي قُتل بدوره، مارًّا في الشارع بحادث سير. وبدءاً من هذه اللحظة، تبدأ المصائر بالاختلاف: فهو لم يكفّر عن ذنبه، إذ طردته شركة الفيات وانسحب لينعزل في منطقة «لانغي»، وهي إحدى المناطق الواقعة إلى جنوب «البييمون»، حيث بدّل هناك مهنته. وفي «اللانغي»، تخلّى ماسينو عن «الأوضاع العماليَّة» وانسحب من «الاستغلال الرأسمالي»، ليصبح عازف غيتار يتنافس مع قروي آخر: تالينو يتزوّج ماسينو و... تأتي مصيبة القدر: أن يقتل زوجته.

يعتبر النقّاد اليوم أنَّ كتاب «من عندنا» هو الكتاب الذي وسم بدايات بافيزي وجعله كاتبًا كبيرًا، دفعة واحدة. نعود ونجد في «من عندنا» فلاّحًا من منطقة «اللانغي» يدعى تالينو، حُكم عليه بالسجن لأنَّه أحرق منزلاً في قريته، وعند خروجه، يقنع رفيق زنزانته، بيرتو، باللحاق به كي يتكفَّل بدراسة القمح خلال موسم الحصاد. كان بيرتو

قبل اعتقاله «ميكانيكيًّا ماهرًا، جار عليه القدر، إذ دهس درّاجًا». ولكن قدريهما هنا أيضًا يفترقان: إذ يساهم كلّ من تالينو وبيرتو، بشكل متساو، في تطور الحبكة الروائيَّة التي تجري أحداثها بأكملها في منطقة «اللانغي». إذ يقتل هذا القروي المحدود، أخته جيزيلا، بعد أن ضربها بوحشيَّة، لأنَّها اعترفت له بأنَّ ميكانيكي القرية يعشقها.

إنَّ هذه المتشابهات (اللاحقة) في كتب بافيزي وكأنَّه يعيد كتابة لحمة قصصه وحبكتها، لم تؤثِّر أبدًا في تهفيت هذا الكتاب «البدائي»: «ثلاثيَّة الآلات» (الذي صدر بالإيطاليَّة للمرّة الأولى العام ١٩٩٣، وبالفرنسيَّة مع نهاية العام ١٩٩٦). أي بمعنى آخر، حتى بعد ما يزيد عن ٦٣ سنة، لا يزال هذا الكتاب الصغير يحتفظ بهيئته وبأسباب وجوده. لنقل إنَّه ينتمي إلى تورينو الصناعيَّة، تورينو العشرينيّات والثلاثينيّات، وليس إلى منطقة «اللانغي» في الأربعينيّات، تلك المنطقة، التي كانت السبب في شهرة بافيزي، بعد الكتابة عنها.

وإذا كان بافيزي، منذ ذلك الوقت، يضع في واجهة الأحداث فكرتي الوحدة وعذاب الحياة، فإنَّ ذلك لا يعني أبدًا أنَّه علينا وضع الأمكنة والمواقف التي تفوح منها الوحدة والكآبة في الدرجة الثانية. صحيح أنَّ المدينة والريف كانا يتواجهان في غالبيَّة كتابات بافيزي النثريَّة. ولكي لا نزلق في متاهات التسميات، ربّما كان علينا أن نحدِّد أيّ مدينة وأيّ ريف كان يتحدَّث بافيزي عنهما. ولنتأكَّد من هذه الفكرة، يكفينا أن نعود إلى العام ١٩٤٧ أي إلى العام الذي صدرت فيه روايته «الرفيق» (وهي رواية سياسيَّة). كان بابلو بطل هذه الرواية،

يعيش في تورينو ويعمل كعازف غيتار، مثل ماسينو. وحين يغادر إلى روما، يصبح معادياً للفاشيَّة وينتسب إلى الحزب الشيوعي الذي كان ينشط بطريقة سرِّيَّة. لم تكن تورينو المدينة التي ينحدر منها مدينة معادية للفاشيَّة. وحين يدخل إلى عالم العمل في روما حيث كان يصلح الدراجات الهوائيَّة (مرّة أخرى نجد مهنة ميكانيكيَّة، بالرغم من كونها أقلّ اعتباراً من مهنة سائق سيّارات للتجربة)، أخذ بابلو ينضج ويتحمَّل مسؤوليّاته. وحين كان عليه العودة إلى تورينو بأمر من شرطة روما التي أوقفته بعد اشتراكه في اجتماع سرّي «تخريبي»، بدأ هناك بتطبيق ما تعلَّمه من أفكار في روما: أي أنشأ حركة عمّاليَّة ثوريَّة، سرعان ما سحقتها «الزمر الفاشيَّة المسلَّحة».

المفاجئ في رواية «الرفيق»، أنَّ بافيزي لم يتكلَّم أبداً على غرامشي، الذي كان مؤدلج هذه الحركة. صحيح أنَّ أحداث «الرفيق» تجري خلال سنوات الحرب الإسبانيَّة، لكنَّ غرامشي (الذي قُتل العام ١٩٣٧)، كان منسيًّا منذ زمن. على كلّ، لم يكن من عادة بافيزي، في كتاباته، أن يفشي أفكاره السرّيَّة. فتعابير، كمثل اليمين واليسار، لم تكن موجودة في قاموسه أبداً. لكنَّه لم يتجاهل أبداً الاختبارات الصناعيَّة التي كانت تحلِّق أعلى من قواه، مثلما لم يتجاهل أبداً الثمن الذي دفعه الإنسان الذي اشترك في العلاقات الاقتصاديَّة والسياسيَّة الجديدة التي دارت خلال سنوات ما بين الحربين العالميتين.

صحيح أنَّ «ثلاثيَّة الآلات» تبدو اليوم، وكأنَّها كتاب «بدائي»، غير مكتمل إلاَّ أنَّه كتاب لا غنى عنه في مسيرة بافيزي لأنَّه يحمل كلّ البذور التي تفتَّحت في رواياته اللاحقة. ومن هنا أهميَّته.

بيّا بيترسن:
كتابة الثلج

بعد حياة «أولى» تنقلت فيها ما بين الدانمرك (مسقط رأسها) واليونان وإنكلترا وألمانيا والولايات المتّحدة، اختارت الكاتبة الدانمركيَّة بيّا بيترسن، بعد أن اجتازت مرحلة الشباب، مدينة مارسيليا الفرنسيَّة، لتستقرّ فيها كي تحيا هناك، ولكي تكتب رواياتها، من تلك الزاوية القديمة التي تقع في الحيّ العتيق لهذه المدينة المتوسّطيَّة. في هذه المدينة أيضًا أسَّست مكتبة Le Roi lire («الملك اقرأ»)، ومثلما نجد ثمّة لعب على الكلمات مع عنوان مسرحية شكسبير «الملك لير». كاتبة، درست الفلسفة في مطلع حياتها (في جامعة السوربون الباريسيَّة)، وربّما هذا ما دفعها لأن تتساءل في روايتها الأولى «لعبة السهولة» (العام ٢٠٠٠)، عن معنى السعادة التي يأتي بها الأدب كما عن «سلطته» وقدرته في مواجهة مجتمع «مخدر» وفارغ من المعنى.

روايتها الثانية، «أحياناً كان يتناقش مع اللّه» (٢٠٠٤)، كتاب سرد، هادئ وقاس، في الوقت عينه، عن رجل أصبح من دون مأوى، من دون اسم، معدم. لا يملك إلاّ هذه اللقاءات السريعة والهاربة، التي تجعله يشعر بالكبت مثل هذه الكلمات التي يقرأها والتي يحفظها بعد أن تُعلّق في زوايا المكتبات التي يراها في تجواله. روايات، من دون شكّ، تحمل قلق الكاتبة على مصير المجتمع البارد، حيث إنَّ المال هو الأمر الوحيد الذي أصبح يؤخذ في الحسبان، وحيث إنَّ الحصول عليه هو أهم ميِّزات الحياة الراهنة. حياة، فقدنا فيها القدرة على الحبّ والمحبّة.

آخر رواية بيّا بيترسن، «اجتياز الجسر» (وهي بالمناسبة تكتب بالفرنسية) صدرت مؤخَّراً عن منشورات «أكت سود»، وفيها تتابع رحلتها، في قلب هذا المجتمع الذي فقد كلّ إحساس بالإنسانيَّة. أي هذا المجتمع الحديث الداخل بقسوة إلى ماديّته التي أصبحت «قانوناً» يحاول الجميع السير على منواله، وإن كان ذلك سيفقدهم معنى أن يكونوا كائنات بشريَّة.

نقف، في رواية بيترسن هذه، أمام كارا، بطلة الرواية، التي وجدت نفسها يوماً معدمة، من جرّاء فصلها من عملها. كلّ ما حدث أنَّها تلقّت ذات صباح رسالة. وكأنَّ ثمّة من كان يقول لها إنَّ سوءاً ينتظرها في داخلها. لذلك لم تقرأها إلاّ بعد مرور فترة من الوقت. عندما فتحتها اكتشفت المصير البائس الذي كان ينتظرها. مصير جعلها تصبح من دون أيّ موارد ماليَّة. لتغرق تدريجيًّا في الكآبة والحزن الأكثر سواداً.

إزاء هذا الوضع المستجدّ، تدخل كارا في الهامشيَّة، في التشرُّد، ويهدِّدها الخطر بأن تتوه وتفقد نفسها بخاصة تحت تهديد ذلك

الشـخص، المرابي، المهيـمن، ناتـان، الذي يجـرّها إلى عـالـم مـن الذلّ يسيطر فيه على كلّ شيء، حتى على قدرتها على الطعام. عـالم صعب وكئيب ومذلّ تكتبه الكاتبة الدانمركيَّة بدقّة طوال الرواية. هذه الدقّة قد تكون هذا الهمّ في كتابة الحقيقة التي تظهر موهبة هذا الكتاب ـ الاعتراف. إذ ما تفعله بيّا بيترسن تعرية هذا الوجود الكئيب والمضطرب والحائر لبطلتها التي غرقت في ذلك العالم، وكأنَّها منوّمة مغناطيسيًّا تحت تأثير ناتان. من هنا، تشكّل رواية «اجتياز الجسر» هذا «التأريخ» أو «التعليق» حول عمليَّة نزولها إلى الجحيم، الذي ـ من خلاله ـ تخبرنا الراوية عن سيرها الذي لا يقاوم، فوق طريق فقدان الذات والانغلاق داخل وجود فارغ، يبتعد بشكل مستمرّ عن العالم. هذا العالم الذي دفعها إلى الهامشيَّة، إلى أن تسرق «البقشيش» الذي يتركه الزبائن على طاولات المقاهي والمطاعم، إلى أن تخترع الأكاذيب كي تحصل على القليل من المال، من هنا، لم تعد حتى تبدو وكأنَّها تنتمي إلى هذه «الطائفة» الصغيرة التي يسيطر عليها ناتان.

ومع ذلك، لم تسقط يومًا في الفخاخ التي كان ينصبها لها، وبخاصّة في تلك الفخاخ الجنسيَّة والبورنوغرافيَّة، إذ كانت لا تزال تملك هذه القوّة الجسديَّة المقاومة، هذه القوّة التي جعلتها تقرّر أن تهرب ذات يوم، من كلّ هذا البؤس الذي وقعت فيه.

عبر هذه «الطهرانيَّة» الدقيقة التي تظهر من خلالها براءة كارا ونفاذ بصيرتها (وهما أمران متشابكان عندها بشكل ضيّق)، تصف لنا الكاتبة بيّا بيترسون، وعبر أقلّ تأرجحاته، هذا التوازن العابر، الموقّت، لوجود بدأ يشكّ في نفسه وبقيمته لغاية أن يفقد نفسه بشكل كامل. باعتدال

ومباشرة، يجعلنا هذا الصوت نسمع رنين قسوة شرطنا الإنساني كما هشاشته. إذ إنّنا أيضاً أمام رواية تعالج مشكلة فقدان الهوية، لتقدّم إلينا تحيّة حميمة للمقاومين الضعفاء والمتواضعين أمام أقوياء المجتمع وأصحاب النفوذ. إنّها أيضاً برهان حاذق ومحيّر عن النضال الكثيف الذي يواجه ـ في عمق رغبتنا بالاعتراف بالذات ـ الروح الحرّة ذات المذاق المتطلّع للعبوديّة.

تُدخلنا بيّا بيترسون، بموهبتها الكبيرة التي لا تعرف الرحمة، إلى داخل هذا العالم الحلزوني الذي يقود القارئ إلى أعمق أعماق الجحيم، إلى هذا الرفض الأخير والهشّ، الذي يقف أمام الكائن كي لا يدمّر نفسه وذاته. لكن إلى أيّ درجة نستطيع الوصول في مقاومتنا هذه؟ ربّما إلى درجة فقدان الهويّة الذاتيّة، فقدان الحرّيّة داخل لعبة الفتنة هذه، وحتى إن كانت لعبة مفروضة علينا بالرغم من قسوتها التي تجعلنا نفكّر بذلك كلّه في بعض الأحيان. نصّ بيّا بيترسن نصّ «ثلجي»، يعرّي الشخصيات وعواطفها، في مناخ من اليأس المطلق، وهو بذلك لا يترك أحداً، حتى القرّاء، بمنأى عن ذلك.

ربما كلمة أخيرة تستحقّ التنويه، حول أسلوب بيترسن، الذي يبدو متفرّداً في المشهد الكتابي الفرنسي. ربّما هذا ما حمله الكتّاب الفرنكوفونيّون إلى الأدب الفرنسي أي هذه الألوان المتعدّدة. إذ ثمّة طريقة في الكتابة تأتي، من دون شكّ، من هذه الطريقة التي تقترب فيها من اللغة: بصراحة ووضوح ومن دون أيّ تعقيدات. أي ثمّة مسافة من هذه الأكاديميّة اللغويّة، إذا جاز التعبير، لذلك نقع دوماً على الكلمة الصائبة، على الفكرة الواضحة والضرورية، كلّ ذلك يجعل من رواية بيّا بيترسون كتاباً يستحقّ القراءة، إذ إنّه عمل قيّم وجميل.

إيتالو سفيفو:
الحياة الحقيقيَّة حلم

سبعون سنة(*) مرّت على رحيل الكاتب الإيطالي الكبير إيتالو سفيفو. تجيء الذكرى لتعيد تذكيرنا بهذا الكاتب «المنسي»، ولتدفعنا مجدَّدًا إلى قراءة أعماله، التي جعلته بحقّ أحد أهمّ الكتّاب الإيطاليِّين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، مع لويجي بيرانديللو بالطبع.. صحيح أنَّ «الموضة» الأدبيَّة اليوم لم تعد «موضة» سفيفو، لكنَّ تاريخ الأدب يشهد له أنَّه كان أوّل كاتب أدخل التحليل النفسي إلى الرواية، بعد اكتشافه أعمال فرويد. وللمناسبة، أعادت منشورات «ألف ليلة وليلة» في باريس، إصدار قصّته «نبيذ الخلاص»، كما أعادت دار «غاليمار»، ضمن سلسلة «فوليو»، إصدار روايته «حياة»،

* ـ نشرت هذه المقالة العام ١٩٩٨.

وبهـمـا، تكتـمـل صـورة مـا، عن أدب هذا الرائـد في الرواية الأوروبيَّـة الحديثة. لكن قبل الدخول إلى عالم الكتابين، قد يكون من الأجدر، أن نبدأ بسؤال السيرة الذاتيَّة...

وُلد إيتالو سفيفو (واسمه الحقيقي إيتوري شميتس) في مدينة تريستي، العام ١٨٦١. يومـهـا، كان لا يزال مرفأ تلك المدينة، الكبيـر، الواقع على البحر الأدرياتيكي، يشكّل المنفذ الحقيقي لأوروبا الوسطى، وقد استمرّ يلعب دوره ذلك، حتى تقسيم أوروبا بعد الحرب العالميَّة الثانيـة، وكـان من المفترض أن يستعيد دوره ذاك، قبل دخول «يوغوسلافيا» في أزماتها المتكرِّرة... وتوفّي بالقرب من مدينته هذه العـام ١٩٢٨ بحادث سيـر.. وبين التاريخين، ثمّة مواعيد عدّة، نختصرها على الشكل التالي:

في العام ١٨٧٣، أي لما كان في الثانية عشرة، أرسله والده، مع شقيقيه أدولفو وإيليو، الى إحدى المدارس الواقعة في «بافاريا» (ألمانيا) كي تزداد معرفته باللغة الألمانيَّة. فجدّه كان أحد موظّفي الإمبراطوريَّة البروسيَّة في «تريفيزي»، حيث تزوَّج هناك من امرأة إيطاليَّـة. وفي بافاريا، شُغف بالأدب الألماني الرومنطيقي، كما باللغة الألمانيَّة بشكل عامّ لدرجة أنَّه قرأ تورغنييف وشكسبير بهذه اللغة.

لكن بعد خمس سنوات (أي في العام ١٨٧٨) أعاده والده إلى تريستي، حيث تمّ تسجيله في المعهد العالي للتجارة. بيد أنَّ إفلاس مصانع أبيه (١٨٨٠)، جعله يتخلّى عن متابعة دراسته، ليعمل في المؤسَّسة التريستيَّة للمصارف المتّحدة مع المصارف في فيّينا. وبقي

هناك ١٨ عاماً. في ذلك العام بدأ الكتابة، وأولى محاولاته كانت للمسرح، لكن لم يتبقّ من تلك المحاولات سوى صفحات قليلة من «مأساة» شعريَّة بعنوان «أرسطو حاكماً...».

نشر أولى رواياته «حياة» العام ١٨٩٢، باسمه المستعار، حيث نجد بطل الكتاب، موظَّفاً في مصرف. كذلك كتب العديد من المقالات النقديَّة الأدبيَّة والمسرحيَّة والموسيقيَّة (باسم إيتوري ساميلي)، في صحيفة تريستي اليوميَّة «الاستقلال»، كما نشر فيها أقصوصة «مجرم شارع بيلبوجيو» الذي يذكِّرنا بطلها براسكولنيكوف (إحدى شخصيَّات دوستويفسكي في رائعته «الجريمة والعقاب»). كما عمل، ليلاً، في تحرير صحيفة «بيكولو»، وهي اليوميَّة الثانية في المدينة، حيث كان مكلَّفاً بالتعليق وتحليل أخبار الصحف الأجنبيَّة.

في العام ١٨٩٨، أصدر، على حسابه الخاصّ، روايته الثانية «سيفيليتا» (شيخوخة) التي سبق أن نشرها على حلقات في صحيفة «الاستقلال». ومثلها مثل روايته السابقة، لم تحدث أيّ صدى إيجابي، فأحسّ سفيفو بمرارة شديدة، فتوقّف عن النشر لمدّة عشرين سنة.

في العام ١٨٩٩، غادر عمله المصرفي ليلتحق بشركة حميه، ما أتاح له السفر كثيراً إلى الخارج.

بيد أنَّ إحدى اللحظات العظيمة في حياة سفيفو، كانت في العام ١٩٠٣، إذ جاء جيمس جويس ليقيم في تريستي حيث درّس هناك اللغة الإنكليزيَّة في مدرسة بيرليتس «حيث بدأ بكتابة رائعته عوليس» فاتَّصل به سفيفو، من أجل دروس خصوصيَّة باللغة

الإنكليزيَّة، ولتنشأ علاقة صداقة بين الرجلين، حتى أنَّ جويس أصبح، بسرعة، أوّل المتحمِّسين والمعجبين بأدبه.

ما بين عامي ١٩١٠ و١٩١٨، عكف سفيفو على قراءة أعمال فرويد (ترجم له كتاب «تفسير الأحلام»)، وعمل دهّان مراكب. كان لا يزال يقيم في تريستي، وقد هدَّدته السلطات النمساويَّة بعدم كشف سرّ تزكيبة الدهان الكيميائيَّة.

بدأ في العام ١٩١٩، بكتابة «وعي زينو»، التي وضع فيها معرفته بالتحليل النفسي. صحيح أنَّها لم تثر الاهتمام الشعبي، إلاَّ أنَّها استُقبلت بحفاوة من قبل الكُتّاب، فها هو مونتالي، الشاعر الإيطالي، يطالب، عبر مقالة، بتوجيه «تحيَّة إلى إيتالو سفيفو». أما الشاعر بول فاليري، فكال له مديحًا فرنسيًّا عاليًا بالإضافة إلى دعوة جويس الجميع لقراءة هذا «العمل الكبير». إزاء ذلك، كان لا بدّ من الالتفات إلى عمل سفيفو، الذي تعرَّض لدراسات نقديَّة عديدة في مختلف أنحاء العالم، ما ساهم في شهرته.

خلال حياته، لم ينشر سفيفو سوى ثلاث روايات طويلة، والعديد من القصص والأقاصيص. بيد أنَّ رواياته هذه يتقابل بعضها مع بعض، ويستند بعضها إلى بعض، كما أنَّها تشكِّل ثلاثة تنويعات لتساؤل واحد: هو تساؤل الإنسان الذي يقع فريسة عدم رضاه من الوجود. من هنا، قد تبدو رواية «حياة» وكأنَّها الشعلة التي فجَّرت «ثلاثيَّته» حول الموضوع نفسه، موضوع يُختصر بثلاثة أقانيم هي القلق وعدم التكيُّف واليأس؟ هل كان سفيفو بذلك، أحد الكتّاب

الرومنسيين؟ أبداً، لقد كان «وجوديًّا»، حتى قبل اكتشاف الوجوديَّة، على الأقلّ بنسختها الفرنسيَّة. فهو لم يكن يجد الحياة لا تعاش بحجّة أنَّه «تغذى» بأوهام متعاقبة.

ثمّة تشابه بين بطل «حياة» وبين كاتبها، إذ كان هو أيضًا موظَّف مصرف. اسمه «ألفونسو تيني»، وقد غادر قريته كي يعمل في المدينة الكبيرة.. لكنَّ «الروتين» بدأ بالتموضع منهجيًّا. ومع ذلك، بقي موظفًا واعيًا، يستمع إلى نصائح مدرائه، يحافظ على دقّته في المواعيد، حتى أنَّه أحيانًا، وبقدر ما تسمح له الظروف بذلك، كان يقوم ببعض المبادرات..

وبما أنَّ ألفونسو نيتي لم يكن يملك مخيِّلة كبيرة، نجده لا يشكو من بؤس وضعه، ولا يشعر بأيّ غيرة تجاه الآخرين، حتى أنَّه لا يعاني من أيّ كره للآخر. فالواجب يفرض عليه الانزواء والتواضع. وإزاء هذه الوحدة، بدأ ألفونسو نيتي بكتابة رسائل تفصيليَّة طويلة، لوالدته التي بقيت في القرية. فأتاحت له هذه المراسلات الراحة والحماية، لغاية اليوم الذي وقع فيه بحبّ ابنة رئيس المصرف. فقرَّر إغواءها، وبما أنَّ أنيت، الابنة، كانت تشعر بالسأم هي أيضًا، تظاهرت بحبّه أيضًا. والسؤال الذي يطرح نفسه، في أيّ لحظة أصبحت اللعبة هذه حقيقة؟ لقد حدثت قصّة حبّ بينهما، بيد أنَّها لم تكن سوى فاصل في هذه الحياة المريرة والمسطّحة، حياة ألفونسو نيتي.

فإزاء سذاجته، وطبيعته التافهة، يكتشف أنَّ كلّ شيء ينهار حوله، فلا العمل عاد ليشدّه، ولا الرسائل إلى أمّه بقيت ملجأه، فوجد

الحلّ في الانتحار... الانتحار، أيضًا، هو الحلّ الجذري في روايته الثانية «شيخوخة» التي نجد فيها رجلاً لم يعرف كيف «يتفوَّق على ذاته»... أي بمعنى آخر، كان يعيش هذه الدراما التي تضاعفها أفخاخ الذاكرة والتعب والأمراض. كان بطل الرواية يرغب في تبرير قدراته، بالقيام ببعض الأعمال، إلاَّ أنَّ عمره لم يكن يسمح له بها، فيجد أنَّ أفضل الحلول تكمن في الغياب الوجودي..

هذا الوجود هو الذي يحرِّك مناخات «وعي زينو». فالكتاب، قبل أيّ شيء، مونولوغ داخلي، كما أنَّه قصّة علاج نفسي، كتاب كثيف، ممنهج، تفوح منه الحرارة الإنسانيَّة التي تجعلنا نكنّ محبّة لكاتبها. أسلفنا أنَّ سفيفو، لم يكتب الكثير من الأعمال، بيد أنَّ عمله هذا، بدون شكّ، أحد أعظم الأعمال الروائيَّة الأدبيَّة التي ظهرت في بداية القرن.

لقد أمر الطبيب مريضه زينو، للعلاج، أن يكتب وصفًا لأحداث حياته، فيجد أنَّ أحداث حيوات الآخرين أثمن من حياته الخاصّة. وبما أنَّ السأم كان ينخره، ولم يشفه، وجد أنَّ لديه شريكًا هو قرينه بشكل من الأشكال، إلاَّ أنَّ هذا الأخير كان شخصًا لا مباليًا، بخلاف عرّابه الحيوي الذي لا يتعب، ومع ذلك يختار الانتحار.

في ٥ آذار ١٩٢٧، أكد إيتالو سفيفو في رسالة بعث بها إلى بنجامان كريميو، وهذا الأخير كان أحد المتحمِّسين له في فرنسا أن «خمر الخلاص أمر قديم جدًّا». وأضاف: «أعتقد أنَّ جويس قرأها في العام ١٩١٤».

قارئ سفيفو يعرف بدون شكّ أنَّه كانت هناك ثلاث صيغ لهذه الحكاية: جاءت أول اثنتين منها بعنوان «ظلال ليليَّة»، وأما الثالثة، فقد أعاد كتابتها كلّها، من دون شكّ كي ينشرها في إِحدى المجلاّت. لكن، بما أنَّه كان متيقّنًا بأنَّ أول «عجنة»، والكلام لسفيفو نفسه، كانت قديمة جدًّا، وسابقة لروايته «وعي زينو»، تجده هنا، قد استعاد الموضوع نفسه، أي موضوع العجوز الذي يثمل ويثرثر ويفقد كلّ سيطرة على نفسه ويخلّ بالقواعد ويهزأ من الرقابة، ويفسح في المجال، في نهاية الأمر لـ«عدوّه»، بأن يتركَّز بشكل طائش على الشفاه.

هذا الموضوع يعود ليظهر مع بعض التنويعات في الفصل السادس من رواية «وعي زينو». وهو إِذ يجرجره النبيذ، وإِذ تتكرَّر زلاّت اللسان والأفعال الناقصة، نجد زينو كوزيين وهو يتعثَّر، ويتقدَّم خبط عشواء، مرغمًا على الدفاع عن نفسه بلا نهاية، وعلى «إِزالة مفعول» ما كان يتفوَّه به. يقول زينو إِنَّ النبيذ «يلقي في الضوء هذه الأفكار الشاذّة التي تسلّينا لحظة، بيد أنَّنا سرعان ما نتناسى ذكراها. إِنَّه يهمل كلّ ما يزال محسوسًا في قلوبنا. نعرف أنَّ من المستحيل تصحيح أيّ شيء بشكل جذري... تبقى قصّتنا مقروءة دائمًا والسكر يعلنها، مهملاً ما أمكن للحياة إِضافتها عليها».

تتراءى الرواية، إِذًا، كأنَّها استعارت موضوعتها من القصّة، بيد أنَّ من الواضح جدًّا أنَّها، بنظر سفيفو، لم تستنفد المشروع كلّه: فهناك عنصر لم يجد مكانه في رواية «وعي زينو». وقد بدا له هذا العنصر، في ١٩٢٧، على درجة كبيرة من الأهمّيَّة، لكي يدفع الكاتب إِلى

استعادة هذا «الشيء القديم»، ليعمل عليه مجدَّدًا. والسؤال ما هو هذا الجديد؟

إنَّ الذي يقرأ «خمر الخلاص» والذي يعرف بالطبع «وعي زينو» لا يستطيع إلاَّ أن يلاحظ هذه القربى الشديدة بين الروايتين (هذا إن لم تكن هويّتهما واحدة): ففي كلتا الحالتين، نجد شخصًا يتكلَّم بصوت هامس، ويقول «أنا» بلهجة نائحة وحاسمة، عنيفة ومبهمة، نجد شخصًا يتصرَّف بحذر وبانتباه كبير، وهو مع ذلك لا يتوقَّف عن تبرير تصرُّفاته وعن أن يعطي لنفسه شهادات حسن سلوك، ويقول ما ليس عليه أن يقوله، يرتكب المخالفات بحقّ قواعد محيطه الاجتماعي: فالعائلة والمحيط البورجوازي موجودان هنا، عبر تقاليدهما، المتمثّلة هنا في تقاليد الخطوبة...

بيد أنَّ الخمرة تحرّر القوى التي تقوّض الاحتفال، كما أنَّها تلقّح الفوضى الكاملة للرغبة وفي شقلبة توزيع الأدوار لدرجة أنَّها السبب في أحداث جمّة، كما لو أنَّ نظم الأمن قد انهارت دفعة واحدة، وكما لو أنَّ جميع السلطات الدفاعيَّة أصبحت مجنونة...

في القصّة، نجد هذا الجانب أكثر توسُّعًا وتطويرًا، كما أنَّ الحلم الطويل الذي ينهيها، والذي لا نجده في الرواية، يضع أمامنا محتوى منزوعًا عنه كلّ بهاء، إذ نعود لنجد هنا، وعلى مسرح مختلف، كلّ أولئك الذين انحازوا إلى «وجبة» الخطوبة: أي نجد الخطيبة وجيوفاني وألبيري والطبيب والزوجة والابنة وهذه «الأنا». أما باقي المدعوّين فقد اندمجوا بعناصر وهميَّة وتعرَّضوا لالتواءات عميقة.

تجري الأحداث في مغارة سحيقة، مظلمة، حيث إنَّ مصدر النور الوحيد ليس سوى تجويف زجاجي، يتبدَّى في ما بعد بمثابة آلة قربانيَّة مرعبة. فالذي يقرِّر أن يثور، والذي أودى بالاحتفال العائلي إلى حافّة السديم، يعرف جيِّداً أنَّه وصل إلى مكان الاستغفار الضروري. من هنا، كان يجب تعيين كبش محرقة، فيتعرَّف الحالم على نفسه بأنَّه الضحيَّة التي تمّ اختيارها من قبل قانون ذي قدرة كليَّة، كتلك التي تحكم فضاءات كافكا.. إنَّه قانون مجرّد وقاسٍ.. وحين تبحث الضحيَّة، وهي ترتجف، عن كسب تعاطف القضاة، تنجح في الحصول على حكم، كان غير مأمول به ظاهريًّا: فبعد أن يغلق على جيوفاني وألبيري، داخل التجويف، يظهر هذا النجاح نجاحًا كارثيًا، إذ إنَّ القانون الذي استبق كلّ شيء، قد أبطل مفعول القرار مسبقًا، فعادت الخدعة لتصيب صاحبها، فلم يبق هناك أيّ مخرج آخر إلاّ تعيين ضحيَّة أخرى مكان الأولى...

بيد أنَّ نور الصباح يضع حدًّا لهذا الكابوس. وفي الطمأنينة التي يحملها نور الصباح، نجد شعور الراوي يتلخَّص في أنَّ الحياة الحقيقيَّة هي الحياة الحلميَّة، ومع ذلك يحاول أن يحرِّر نفسه، مفرِّقًا بين شخصيَّته الحقيقيّة وبين شخصيَّة بطل حلمه. «إنَّ الذي بعد معاناة ينام نومًا سيِّئًا، مثلما يقول بول فاليري، يقتل: يقتل حلمه ويقتل نفسه حالمًا». لذلك، ولكي يتجنَّب العودة إلى التجويف، وكي لا يتلقّى حلولاً مؤلمة، نجد أنَّ على البطل أن يمتنع عن كلّ مخالفة وأن يقبل «بمرونة ومرح بالخضوع لأوامر الطبيب»..

على هامش النسخة الأولى من «ظلال ليليَّة» كتب سفيفو: «بعد التفكير، فهمت أنَّ الحياة الحقيقيَّة يجب الاحتفاظ بها سرًّا... يجب عدم التكلُّم عنها، أن لا نشير إِليها، أن ننساها..» لذلك تبدو الحكاية كلّها ليست سوى سلب لهذا المنع، وأيضًا، بمثابة حركة تحدٍّ وعمل استرضائي تجاه هذه «الحياة الحقيقيَّة». إنَّه الفعل الوحيد الذي يسمح لنا بالاشتراك في التمرُّد الممنهج ليوم الغد.

إينغو شولتسه:
يوميَّات السراب

تبدو علاقتنا بالأدب الألماني علاقة ملتبسة إلى حدّ كبير. فلو نظرنا إلى عناوين الكتب التي تُرجمت من الألمانيَّة إلى العربيَّة، لوجدناها قليلة جدًّا، فيما لو قارنّاها بالعناوين التي تُرجمت من الفرنسيَّة أو الإنكليزيَّة وحتى الإسبانيَّة. دائمًا، كانت الثقافة والأدب الألمانيَّان يجيئان في المشهد الخلفي، على الرغم من وجود كتّاب ومفكِّرين أعطوا للثقافة الإنسانيَّة بعدًا متفرِّدًا، لدرجة أنَّ الفكر الأوروبي المعاصر بأسره مدين للفكر الألماني، بطريقة لا يستطيع تخطِّيها، وذلك باعتراف هذا الفكر نفسه.

كيف نستطيع، إذًا، أن نفهم حضور غوته ونيتشه وهيدغر وغادامير وأدورنو وغيرهم الكثير. أين نضع، في تساؤلنا هذا، كتّابًا من

مثل غونتر غراس وهينرتش بُل ومارتن فالسر وكريستا فولف وغيرهم الكثير. بيد أنَّ تساؤلنا هذا لا ينفي بالتأكيد عدّة ترجمات صدرت عن الألمانيَّة لكُتّاب حاضرين في المشهد الكتابي وعبر خارطته الكتابيَّة.

ربّما هي ترجمات مرشّحة اليوم لأن تتكاثر، وبخاصّة بعد «الانفتاح الألماني» «الثقافي» على العالم العربي، كأن نذكر مثلاً مشروع «رواة المدن» أو الديوان «الشرقي الغربي»، وغيرهما من المشاريع الأخرى التي توجها معرض فرانكفورت منذ سنوات قليلة.

لو نظرنا اليوم إلى الأدب الروائي الألماني المعاصر لوجدنا أسماءً جديدة بدأت تفرض حضورها، وأضف إلى ذلك أنَّ أسماءً أخرى تأتي من تلك المناطق التي كانت تسمّى «ألمانيا الشرقيَّة»، وهي، بدون شكّ، تحمل نظرة مختلفة عمَّا كان يُعرف بأدب ألمانيا «الغربيَّة». جيل بأسره يأتي الآن من «الوحدة الألمانيَّة» حاملاً معه مشروعه ورؤاه ومناخاته، كما يتحدَّث عن بعض المشكلات الاجتماعيَّة والتحوُّلات السياسيَّة التي عرفتها ألمانيا بعد إعادة توحيدها.

وربّما أيضًا يكتبون حنينهم إلى بلاد لم تعد موجودة إلاّ في التاريخ والذاكرة. من هؤلاء الكتّاب مثلاً نجد اليوم إينغو شولتسه الذي تصدر روايته «قصص بسيطة» في ترجمة عربيَّة، قام بها الكاتب والمترجم المصري سمير جريس (المقيم في ألمانيا) والصادرة عن «المجلس الأعلى للثقافة في مصر»، بالتعاون مع معهد غوته في القاهرة.

«أهتمّ بأشياء عديمة المعنى، غير محسوسة، سرابيَّة مثل فقاقيع الصابون»، هذا ما قاله إينغو شولتسه، ذات يوم، في أحد حواراته

الصحافيَّة حين سُئل عن عمله وعن اهتماماته. اهتماماته هذه تُظهر نظرته الثاقبة التي تتأمَّل الأشياء كما لو كانت ستطير أو تتلاشى. لذلك تبدو المشكلة حينئذ في كيفيَّة تثبيتها أو في كيفيَّة اصطيادها عبر شبكة من تلك الشبكات التي تُستعمل في الإمساك بالفراشات.

تتشكَّل الروايتان اللتان كتبهما حتى اليوم من حكايات وسرديّات صغيرة بسيطة جدًّا، تمامًا كعنوان كتابه الثاني: «قصص بسيطة». كتابه هذا عبارة عن لحظات منزوعة من التفاصيل اليوميَّة «البدائيَّة»، التي قد نجدها خلف خزانة على الحائط، أو تحت كنبة، أو هي قطع وجوه تُرى عبر نافذة سيّارة أو أيضًا هي عبارة عن أجزاء حوار حُفظ سهواً.

كتابه الأوّل «٣٣ لحظة من السعادة»، جاء بعد إقامة لمدّة عشرة أشهر في مدينة سان بطرسبرغ، وهو يكتب فيها «تأريخًا» و «تعليقًا» عن هذه الأيّام العاديَّة، المشتركة بين الناس. ثمّة انطباع يتولَّد عند قراءتها ويسيطر علينا، وهو شبيه بذلك الانطباع الذي نشعر به ونحن ننتظر مجيء أحدهم في شارع مكتظّ بالناس، حيث يتردَّد إليه المارّة بكثرة. نكون في الانتظار، نشعر بالقلق ونبدأ النظر بدقّة إلى هذا الحشد، إلى كلّ شخص يمرّ: أوّل ما نشاهده في انتظارنا هذا هو تلك البداهة المزدوجة «للمشابه والمخالف»، ذلك الحقل المزدوج «للبعيد والقريب»، نبحث عن شيء وسيط بينهما. يتبدَّى كأنَّ شولتسه يستعير في كتابه هذا أسلوب الكتّاب الروس (أو السوفيات)، إذ يمارس فيه قطيعة مستمرّة في النبرة واللغة، كي يعكس في النهاية ذلك الواقع المتقطّع لروسيا في أواسط التسعينيّات.

بدورها، تجمع «قصص بسيطة» كمّيّة من الأحداث الصغيرة، كأن نجد ضجيج معصرة الغسّالة في الشقّة المجاورة، رنين هاتف في عزّ الليل، الرحلة الأولى إلى «الغرب»، ساعة تناول القهوة في مكتب ما. أي أنَّها الحكايات العادية التي نرويها كل يوم. ومع ذلك، لا يشكّل مجموع هذه القصص مشروعًا لكتابة «مينيماليَّة» كتلك التي وجدناها عند عدد من كتّاب الولايات المتّحدة، إذ إنَّه مسكون بحاجة أعمق من حاجة التعرف على أمكنة مشتركة.

ما يحاوله شولتسه في رسمه هذه البورتريهات هو البحث عن تلك الخريطة الكبيرة التي لا تُقرأ بوضوح في الخطابات الجيو ـ سياسيَّة، أو في الحنين الإيديولوجي لسطح الحركات الرائجة. في قلب هذه المحاولة، يكمن تحوُّل علاقة الكائنات مع الأشياء. من هنا نجد أنَّ الانتباه الكبير الذي يوليه إلى أغلفة السلع وإلى ماركات المنتجات (الإسفنج، أكياس الأرزّ، علب الفطر البلاستيكيَّة، معجون الأسنان...) ليس سوى طريقة ما ليروي قصّة التسعينيّات هذه في منطقة كانت تعتبر بلدًا مركزيًّا، وقد أصبحت اليوم من المدن الهامشيَّة.

يظهر إينغو شولتسه في كتابه هذا، الذي عرف نجاحًا شعبيًّا في ألمانيا يوم صدوره، كأنَّه كاتب حقبة ما بعد التوحيد، ولكنَّه توحيد يمرّ بشكل أقلّ عبر إهمال الحائط والحدود، أي أنَّه توحيد يرتكز عبر اقتباس المراجع الجديدة وتبنّي الأشياء المشتركة.

بالتأكيد ثمّة شكل من أشكال سوء الفهم في هذه الطريقة بإعطاء الرواية هذه النيَّة التوافقيَّة، إذ هناك جانب من جوانب نجاحه

يعود إلى بعض نتائج التماثل والاعتراف التي استطاعت ترفيه كلّ قارئ ألماني، ضمن إطار الصورة التي يعرفها عن نفسه وعن الآخر. بيد أنَّ إينغو شولتسه لا يكتب أبداً ليصنع من الحكاية خميرة للوحدة أو كي يخدم خطاباً سياسيًّا. كلّ ما يفعله كتابة تفاصيل أناس عاديّين في عالم يتغيَّر (توحيد ألمانيا بعد التقسيم).

كلّ التفاصيل موجودة هنا: وُلد إينجو شولتسه في مدينة دريسدن العام ١٩٦٢ (قبل سنة من تشييد الجدار) وبدأ يكتب العام ١٩٩٠ (بعد سنة من سقوط الجدار). حتى العام ١٩٨٩، لم يكن يعرف سوى هذا الواقع المحاصر، سوى هذه الحالة السويَّة، إذ لا خيار أمامه سوى أن يعيش هنا. قبل ذلك، وكما يقول في حديث صحافي، كان الخطاب الرسمي يغطّي كلّ شيء. يحرم الأشياء من جزء من حقيقتها: كنّا نستطيع جيِّداً أن نراها أمام أعيننا وأن نتيقَّن من وجودها، ما إن نبدأ بتسميتها أو حتى بمحاولة الحديث عنها، حتى تبدأ بفقدان واقعها ومعناها الحقيقي: كانت تتلاشى.

من هنا، إنَّ ما جلبه له الجانب الآخر، أوّلاً، إمكانية مقارنة الدولتين، اللغتين، الأشياء المشتركة بينهما، وهذا ما سمح له بأن يعود ويجد حقيقتها، أي سمح ذلك للكاتب بأن يكتب. بعد ذلك جاءت دهشة التبدُّل، نتائج الانتقال والتحوُّل، وربّما هذا ما يفسِّر أكثر اختيار الشكل القصصي أو بدقّة أكثر القصّة القصيرة على الطريقة الأميركيَّة (تذكّرنا بـ «لقطات قصيرة» لريمون كارفر).

في أيّام معدودة، أصبحت ألمانيا الديموقراطيَّة، ألمانيا. أصبح الشرق غربًا، فبدأت بعض الآليات (الميكانيزمات) بالتموضع، بأخذ مكانها الذي ليس له أيّ علاقة بآليات الماضي.

كل «قصّة» من القصص الـ٢٩ التي تشكِّل الكتاب، المجموعة، بلغة متجانسة، كما بالمبادئ القديمة الجيِّدة لعودة الشخصيّات من قصّة إلى أخرى، تستدعي صدفة! نتائج المرور من نظام شيوعي إلى نظام اقتصاد السوق. ثمّة تشوّش يصيب الجميع في أن لا يصبحوا مطرودين من الحياة. ثمّة واقع تتعذَّر روايته، ومع ذلك يبدو عظيمًا جدًّا.

يأخذنا إينغو شولتسه إلى مدينة صغيرة تدعى ألتنبورغ في مقاطعة تورينغن، وهي من المدن الألمانيَّة الشرقيَّة السابقة، حيث نجد الناس الذين كانوا يعيشون حياة عادية، قد أصبحوا يتواجهون مع التحوُّلات الجذريَّة التي أصابت ألمانيا الموحَّدة. في الفصل الأوّل يرافق القارئ ريناته وإرنست موريه في أوّل رحلة لهما إلى الغرب، أو رحلة إلى إيطاليا: «نجد أنفسنا إلى الجانب الآخر من العالم. لا أصدّق أبدًا رؤية هؤلاء الذين يأكلون ويشربون كما لو أنَّهم في منازلهم، وأنَّهم يضعون قدمًا أمام الأخرى، كما لو أنَّ ذلك كلّه يشكِّل الأمر الأكثر طبيعيَّة في العالم».

قد يصف هذان الشخصان نفسيهما «بالأرباتشيك» ذوي المعاطف الخضراء، ومع ذلك فقد بدأت الحياة تأخذ طعمًا مختلفًا. كلّ الشخصيَّات التي تعود من قصّة إلى أخرى لتشكِّل في النهاية رواية ما كمثل آلموريه وآل شوبرت وبربارة وفرانك هوليتشك وليديا وكريستيان

باير... هم رواة بدورهم. ما يجمعهم أنَّهم عاشوا في ألتنبورغ وما زالوا يعيشون فيها بعد سقوط الجدار: لا يصيبهم إلاّ الأشياء العادية. لكنّ الأمر المهمّ، بخلاف ذلك، هو تلك الدقّة شبه الهوسيَّة التي تجعل كلّ عناصر السياق تتعايش معًا، كما لو أنَّ كلّ حركة كانت قد نفّذت في الحقيقة تحت أعين القرّاء، كما لو أنَّ كلّ شيء عليه أن ينوجد في شكله ولونه وطريقته وبذرته.

من هنا، لا يبدو مهمًّا أن تنقلب العلاقة بين الرواية والوصف أكثر مما تنقلب القيم المقبولة للسرد. ثمّة حكاية مميَّزة تشير جيِّدًا إلى ذلك. ثمّة شخص يروي في الواقع هذه اللحظة: ذات يوم، وعند حفل افتتاح أحد المعارض، تنطفئ الأنوار، لعطل ما، فتبدأ الأحاديث بالخروج من أسقف «كان هناك جهاز تنصّت، كي يسجّل الأحاديث، وبدأ بالعمل بطريقة عكسيَّة».

يعطي إينغو شولتسه، في عمليَّة تعاكس متشابهة، سلطة خاصّة إلى الذي لا يُسمع عادة و«شرقطة» نادرة إلى الذي لا ننظر إليه أبدًا: مستنقع ماء، في المطبخ «بشكل جزيرة»، نسيج ممسحة الأقدام الملتصقة بالأرض حيث إنَّ رسومها تذكِّرنا بصقليَّة، رائحة شقّة ماريان الطيّبة «التي تشبه الرائحة في محلاّت الأنترشوب»، حيث ندفع غاليًا ثمن هذه العطور القادمة من الغرب، بقايا وجبة طعام. كلّ هذه التفاصيل تظهر كمكبِّر، تجعلنا نتبيّن الصيغتين الرئيسيتين للانتقال: من جهة، المقاربة بين عالمين وانحلالهما المتصاعد (نلاحظ أهميَّة العنصر السائل في هذه الرواية كما الأشياء الهاربة والحركات..) ومن

جهة أخرى الارتجاج، بعيداً عن السمة المقتضية لسخريَّته الباردة (من دون اللجوء السهل إلى النكتة المجانيَّة) نجد شولتسه متينًا في صوغ العبارة والقلق الذي تحدثه، (وهنا نميِّز دور المترجم الكبير في الإمساك بهذا المناخ)، كما لو أنَّ الألمانيتين قد اقتربت إحداهما من الأخرى تحت التأثير الجيولوجي للقشرة الأرضيَّة عند اهتزازها.

يبدو الجميع مشبوكين، منتظرين دائمًا تحوُّلاً كبيراً لا يأتي في الواقع. يطوّر الأشخاص مواقف «بهلوانيَّة» ما، بين العملة الجديدة والبطالة المتصاعدة، بين العنصريَّة العادية والبحث عن سرّ آخر من أسرار السوق.. هنا يكمن التاريخ، إذ إنَّ «قصص بسيطة» تفتح الشقّ الغامض والمتفرّد، في «تأريخ» وتعليق على عالم متحوِّل حيث يبقى فيه مع الذكريات، بعض الأحجار المتساقطة.

أنطونيو مونيوس مولينا:
عن أندلس لم تعد موجودة

تشكّل «أوبيدا» اليوم، التي كانت في ما مضى مركزاً أساسيًّا للعرب في إسبانيا، متحفاً للهندسة المعماريَّة العائدة لعصر النهضة. إنَّها آخر أسوار الأندلس وحصونها، قبل أن يمتدّ بعدها سهل كاستيلا...

في «أوبيدا» هذه، ولد في العام ١٩٥٦، الكاتب أنطونيو مونيوس مولينا. ولد في هذه الأندلس العائدة إلى حضارة أخرى، إلى حضارة «مجرَّدة» (كما وُصفت في «كارمن») لم تعد موجودة عمليًّا اليوم. وما بين أشجار الزيتون وروائح الياسمين التي يعبق بها المكان، أمضى كاتب رواية «قمر مكتمل» (أو «بدر») فترة طويلة من طفولته، في قلب عائلة من المزارعين كانت تعتاش من زراعة الزيتون. وقد شكَّل هذا المكان، الذي لم يكن يعرف لا الكتب ولا التلفزيون، حيِّزاً مهمًّا من

حياة الكاتب. ففيه كانت تُروى الأقاصيص، التي تدفع، في كثير من الأحيان، الكتابة لأن تولد.

يقول مولينا: «أمضيت حياتي وأنا أستمع إلى الراديو، كنت حين أخرج من المدرسة، أسرع إلى المنزل كي أستمع إلى المسلسلات الإذاعيَّة، كما أيضًا إلى الحكايات الفانتازيَّة والخرافيَّة والفولكلوريَّة التي كان يرويها لي المسنّون، والمرتبطة في غالب الأحيان، بقصص الحرب الأهليَّة. كنت أستمع وأراقب. ربّما بدأ اهتمامي بالأدب من هنا...»

أضف إلى ذلك كلّه ذلك المعطى الاقتصادي الأساسي في حياة المنطقة، إذ إنَّ التقدُّم لم يصل إلى تلك المنطقة، إلاَّ متأخِّرًا... إذ كان على «الفلاّح» الشابّ أن يرى والده وهو يجرّ المحراث، ممّا ساهم في تحديد صورة الكاتب عنده. فبالنسبة إلى هذا الأندلسي الشمالي، شكَّل التجذُّر في تاريخ عائلي قوي ومسقط الرأس والحيّ والطبقة الاجتماعيَّة، عنده، قواعد أدبه المقبل، إذ «إنَّني أستلّ من هذا الطين علاقتي الحشريَّة بالماضي والحاضر. أذكر أحيانًا أشياء كانت تتراءى لي أنهَّا قديمة جدًّا، كما لو أنَّ ذاكرتي كانت أكثر شيخوخة منِّي».

وإذا ما كانت العديد من رواياته تجري داخل إطار منطقة «أوبيدا» (التي يسميها «ماجينا» مجازًا في كتبه) فثمّة قطب آخر، أساسي، يجتاز أدبه: مدينة مدريد. هناك أربع من رواياته تجري أحداثها في هذه العاصمة، وتشكِّل مرجعيَّتها: «عندي ديالكتيك ما بين الريف والمدينة. وهذا الأمر كان يسمِّيه بلزاك شابّ ذو قلب طاهر يصل من قريته ويظنّ أنَّه سيجد في العاصمة فضاءً من الحرّيَّة، يتخلَّى فيه عن عاداته القديمة».

في العام ١٩٧٤ «صعد» مولينا إلى مدريد. رغب في أن يصبح صحافيًّا. «فالصحافي هو كاتب زائد المغامرة»، إلاَّ أنَّه عاد بسرعة إلى أندلسه العزيزة، إلى غرناطة، ليتابع دروسه في تاريخ الفنّ. «كانت مدريد مدينة حزينة وخطرة. فقبل موته بشهر واحد، كان الدكتاتور فرانكو لا يزال يمارس القتل. كان أفراد الشرطة يتجوَّلون في سيّاراتهم الرماديَّة، لدرجة أنَّنا أصبحنا نطلق عليهم، لقب «الرماديون». كلّ شيء كان رماديًّا. وكنت وحيداً ومفلساً. لقد هزمتني مدريد..».

هذا التبديل في الأماكن غذّى أدبه بشكل كبير، لأنَّه ينطلق أساسًا من الحياة. فالشابّ الخائب الذي لم يكن بعد قد حلم بأن يصبح كاتبًا محترفًا عمل موظّفًا في القسم الثقافي في بلدية غرناطة، وكتب أولى رواياته، خلال إجازة بلا راتب، ففاز عنها بجائزة الآداب الوطنيَّة، وانتهى به الأمر بأن عاد إلى مدريد، حين وقع في الغرام. تُرجمت كتبه إلى أكثر من ١٥ لغة وأصبح أصغر عضو في أكاديميَّة الآداب الملكيَّة، ومنذ ذلك الوقت، وهو يعيش في حيّ شويكا، ما بين «غران فيا» و«كاليه فونيكا»، أي الحي الذي كان في الخمسينيّات حيًّا أدبيًّا، بعد أن شكَّل، في ما مضى، مع مالاسانا المكان الرمزي للمقاومة ضدّ جيش نابليون.

في هذا المكان المدريدي، في معبد الروح هذا، يكتب مولينا أعماله الروائيَّة مثلما يكتب زاويته الأسبوعيَّة «الحياة أمامنا» وهي مقالة تنشر منذ أكثر من عقد في صحيفة «البابيس». زاوية تثير زوبعة من الجدالات والنقاشات في كلّ مرّة: «اكتشفت فنّ المقالة حين كنت في السادسة والعشرين من عمري بغرناطة حين قرأت كتاب «سأم باريس».

لقد تنزَّهت في المدينة عبر نظرة بودلير، لكي أرى الواقع الراهن من خلال الأدب، ولكي أحاول كتابة نثر الحياة الحديثة».

هذه النظرة الخاصّة حول الحياة اليوميَّة هي المفتاح الأساسي لروايته «قمر مكتمل»، كما لجميع أعماله الأخرى، ما جعل بحقّ عمله الروائي نوعًا من التعليق «المنتبه» للحياة الاسبانيَّة المعاصرة. ففي «جزيرة باتوس»، يسجّل لنا فيها التحقيقات التي أجريت حول موت أحد المناضلين الثوريّين، الغامض، في نهاية الأربعينيّات. أمّا في «بيلتينبروس» فيدخلنا إلى غرف الفنادق حيث يجتمع جواسيس العالم. بينما «دلو السرّ» تتحدَّث عن صراعات اليسار الخفيَّة، زمن الدكتاتوريَّة. أمّا في «غموض مدريد» فنذهب معه في رحلة إلى قاع المدينة من خلال عمل أحد الصحافيين. في حين تبني لنا «مملكة الأصوات» حكايات متعدِّدة الأصوات، ذات فوضى كبيرة تغرق داخل ذكريات الموتى والسفّاحين والأبرياء والأشباح.. إنّها أشبه بكرنفال، أبطاله شخصيّات أسطوريَّة، ليست في الواقع إلاّ شخصيّات التاريخ الإسباني...

رواية «قمر مكتمل»، تدخل إلى قلب الحياة الإسبانيَّة المعاصرة عبر مفتّش شرطة ينطلق بحثًا عن قاتل فتاة صغيرة، وُجدت مقتولة في حديقة عامّة. بداية الرواية تشبه بدايات القصص البوليسيَّة «إلاَّ أنَّها ليست قصّة بوليسيَّة وإنّما رواية فيها رجال شرطة» كتاب جميل ومكثّف، شاعري، فهو قبل أيّ شيء آخر، رواية حبّ كبيرة وكتاب تاريخ خارق.

ينتمي مولينا إلى ذلك الجيل الجديد من الكتّاب الاسبان، «المهلوسين» بظلمات الشياطين الفرنكويَّة، المضطربين من جرّاء الممارسات

التعسّفيَّة الغامضة.. بيد أنَّ ذلك جعلهم على علاقة أكثر طبيعيَّة مع قرّائهم: «لم نعد بحاجة لأن نكون شهداء أو أبطالاً أو معارضين سياسيين ملتزمين». أي أنَّهم يستطيعون أن يكونوا وهذا ما لم يكن عليه الذين سبقوهم كتّابًا إسبانيين غير معزولين عن التقليد الوطني..

فأنطونيو مونيوس مولينا ـ وهنا تكمن فرادته ـ لا يتورّع عن إقامة حوار ما بين مختلف التقاليد. فصورته الشخصيَّة ككاتب تعلّمها من كتاب «مراسلات» فلوبير، ومفهومه للزمن من بروست، وعلاقته بالماضي والحاضر من عند فوكنر. «إنَّ صول بيلو برأيي، أهمّ من ثربانتس». بيد أنَّ هناك كاتبًا، يبجّله طفل أوبيدا، أكثر من غيره: جورج سيمنون، إذ نجد عند مولينا، الطريقة ذاتها في جعل قارئه «يغطس» في قصّة، وفي أن يلعب مع تلك المسافة الموجودة ما بين صوت الراوي وشخصيَّاته. فالقارئ يجد نفسه فجأة كشاهد على الأحداث، أو على العكس من ذلك، يقبض عليها من داخلها. فكما عند سيمنون، ومنذ الأسطر الأولى، نجد أنفسنا غارقين داخل كتابة تحملنا بين طيّاتها، تحملنا داخل نبرتها ومناخها وموسيقاها.

بيد أنَّ تقصير مناخات روايات مولينا على مرجعيَّة كتّاب آخرين، قد يحدّ من نظرتنا إليه.. إذ ثمّة عنصر مهمّ في عمله ككاتب، ألا وهو حضور السينما الطاغي.. ففي «جزيرة باتوس» نجد الشاعر المهووس بسماع الكلمات، يُقتل برصاصة في الرأس العام ١٩٣٧، كأنَّه مشهد مستلّ من أحد أفلام لويز بروكس. أمّا «شتاء في لشبونة» الذي كان يسجّل توهان عازف جاز، فلا يشذّ أبدًا عن أفلام هوليوود البوليسيَّة. بينما يعترف مولينا نفسه بأنَّه تأثَّر كثيراً بفيلم جان

بيير ملفيل «الساموراي» حين كتب «بيلتينبروس». أما «غموض مدريد» تلك الملحمة الهوميريَّة، فيبدو أبطالها أشبه بشارلتون هيستون، مثلما ظهر في فيلم سسيل دوميل «الوصايا العشر» إلاّ أنَّ «بهارات» بيدرو ألدو موفار حاضرة بشكل كبير.

كلّ شخصيَّة من شخصيّات «قمر مكتمل» لها كثافة ما، سيرة ما، لذلك نلتصق بها ولا ننساها أبداً. فالمفتّش في نهاية حياته الوظيفيَّة، المنقول إلى بلاد الباسك بلاد العنف، هو مثل جميع الشخصيّات الأخرى، رجل صادق. فغالبًا ما كان رجال الشرطة، في جميع الروايات الإسبانيَّة، أمساخًا كاريكاتوريَّة عن رجال الشرطة الأميركيّين، أو كشخصيّات بغيضة. ما من شيء كهذا عند مولينا. إنَّه رجل في الخمسينيّات من عمره، عذّب الكثيرين خلال فترة الدكتاتوريَّة، أي أنَّه يملك ماضيًا. الأب أوردونا، الجندي السابق في جيش فرنكو والكاهن «العمّالي» يملك أيضًا حياته وأقاصيصه الخاصّة.

وإذا ما كان أحد موضوعات الرواية هو العنف «الجنسي، المجاني، القتل، كما العنف السياسي..» (إذ إنَّ العنف يشكِّل أحد الموضوعات الكبيرة في أدب مولينا) نجد أنَّ تبديل الأمكنة وتغييرها كما تغيير الحياة جذريًّا.. يأتي بمثابة الأمل، بمثابة أحد محرِّكات هذا الكتاب. فباولا، الضحيَّة الثانية التي نجحت في أن تهرب من القاتل، تساعد المفتّش في تحقيقاته، لتنسى ماضيها الرهيب بفضل حبّ والديها. سوزانا، المدرّسة، وهي إحدى أجمل الشخصيات الروائيَّة النسائيَّة، لا تقع أبداً في الحزن والعادة والتعب. يقول مولينا عنها: «إنَّها ترغب في بناء مصيرها وحدها. لقد وقعت في غرامها وأنا أكتب الرواية».

في البداية، كان مولينا يرغب في كتابة وثيقة قريبة جدًّا من الواقع، إِذ انطلق من خبر في صحيفة. فالتقى بالمدّعي العامّ والمحامي والمفتّش، وقرأ «اعترافات» القاتل حتى أنّه شاهد عمليّة التشريح، وناقش الأطبّاء الشرعيين حيث كان أحدهم «شديد الإيمان» فقال له: «لن أنسى مطلقًا أنّ هذه الجثة التي أمامي كانت كائنًا بشريًّا. ومن خلال عملي، سأعيد الاعتبار إِليها...». ثم تطوّر الكتاب، إِذ عبرت اللوحة شبه الحقيقيَّة الذاكرة.. فمولينا يشبه، بهذا المعنى، فيلليني، حين صوّر «أماركورد» الذي أعاد بناء ريميني (داخل الاستديو) بشكل كامل: لأنَّه «كي نروي حياة الناس الحقيقيَّة علينا أن نمرّ بالمتخيّل».

يأتي «قمر مكتمل» أشبه بغاليري صور شخصيَّة. فكلّ «بورتريه» فيه يفضي إِلى حياة ما، إِلى وجهة نظر مختلفة. لذلك يتلخَّص عمله في جمع قطع «البازل» التي تُسمّى اليوم إِسبانيا الديموقراطيَّة، إِلاّ أنَّ ثقل الماضي لا يزال يرزح فوقها. «فالحاضر أوسع ممّا نعتقد» ويضيف أنطونيو مونيوس مولينا، الذي يبدو اليوم، من أهمّ وأفضل كتّاب الجيل الجديد في إِسبانيا: «دام الاحتلال ٦ سنوات، والنازيَّة ١٢ سنة، والفاشيَّة الإِيطاليَّة ٢٠ سنة، أمّا في إِسبانيا، فقد دامت الدكتاتوريَّة ٤٠ سنة». فهذا الماضي الثقيل جدًّا، المتخفّي أحيانًا، والمرئي في أحيان أخرى، لا يزال حاضرًا «إِنَّنا بحاجة لأن نشرح الماضي كي نفهم الحاضر»...

هذا الماضي، المفضي إِلى المستقبل، يعود ليحضر في رواية أخيرة لمولينا بعنوان «ريح القمر» الذي يعود ويزور فيها مسقط رأسه الأندلس، في الوقت الذي مشى فيه الإِنسان فوق سطح القمر.

بداية، هي رواية وكأنَّها تجمع العديد من المناخات المختلفة. إذ يمكن أن نقرأها مثلما نقرأ رواية بوليسيَّة لشاندلر، أو ربّما أيضًا مثلما نشاهد فيلمًا قديمًا لبونويل، من دون أن ننسى هذا «المدهش والساحر» اللذين تتمتّع بهما روايات خوليو كورتاثار. منذ بداياته الأدبيَّة، عوّدنا أنطونيو مونيوس مولينا أن يكون متآخيًا مع الظلال، أن يكون «كوريغراف» اللامرئي، مثلما نجده يتقاسم مع لوركا هذا الميل إلى عرس الدم. كلّ هذا جعل من مولينا، في العقد الأخير، واحدًا من أهمّ الكتّاب الإسبان المعاصرين. إذ بفضله، كما بفضل خافيير ماریاس، تبدو الرواية الإسبانيَّة الحديثة وكأنَّها تخطّت العقبات الكثيرة التي كانت تمنعها من الانتشار في العالم. بهذا المعنى يبدو مولينا، كما رفيقه، الوجه الأكثر إشكاليَّة في الأدب الروائي الإسباني المعاصر.

إحدى ميزات الكتابة عنده دخولها إلى هذه الأعماق الروحيَّة لأدب يرغب في التجوال على «سراديب أموات» التاريخ الإسباني، ليعيد جمع شياطين الفرانكويَّة القديمة المرعبة الأشبه بالأفلام السينمائيَّة ليمزجها بهذا الاعتراف الحميمي والبحث الميتافيزيقي، من دون أن ينسى بالتأكيد هذه الموسيقى الشفقيَّة التي تتموسق عند تخوم الصمت. أي في هذا المكان الذي تهتزّ فيه مصائرنا، في المكان الذي يكتشف فيه شرطنا الإنساني.

في «ريح القمر»، يعود مولينا ليحدّثنا عن «حلمه» إذا جاز القول. ندخل إليه عبر المشهد الآتي: كانت العيون شاخصة إلى السماء تحدِّق بها بقوّة، إذ إنَّ البشريَّة بأسرها كانت تنتظر، لحظتها، نيل أرمسترونغ ليطأ بقدمه هذا المدى السحيق القاحل والفارغ. لم تعد

هناك أيّ حدود موجودة ولا أيّ شعور بالخوف. لقد اختفى كلّ شيء. من الولايات المتّحدة، وصولاً إلى أعمق أعماق آسيا، استقبل الجميع هذا الحدث بصمت مهيب، بصمت احتفالي إلى درجة كبيرة، على الرغم من أنَّه كان صمتًا خانقًا. في تلك الأثناء، وفي قلب الأندلس، كان هناك مراهق شابّ يعيش هذه اللحظة التاريخيَّة التي بشّرت بآمال كبيرة، بكثافة كلّيَّة. انسحب إلى رطوبة غرفته كي ينعزل فيها، غار في دواخل رغبته. في هذه الزاوية، كان بعيداً عن كلّ شيء، بعيداً عن إسبانيا الفرانكويَّة (من الجنرال فرانكو)، عن عائلته، عن مدرسته الدينيَّة، عن نصيبه الدائم في الذلّ. حاول أن يتخيَّل ضجيج الصاروخ وهو يصل إلى القمر، حاول أن يتخيَّل قلق روّاد الفضاء الذين كانوا على متن المركبة وهم يحطّون فوق سطح القمر. كان يراقب من على شاشة ويشعر بأنَّه قريب منهم إلى درجة كبيرة: «في كلّ لحظة، كنت أتحوَّل بدون جهد إلى ذاك الذي كنت - في تهويماتي - أرغب في أن أكونه، لذلك اخترعت رواية تتناسب فعلاً مع هويّتي المحلومة». لم يعد يسمع إلحاح والديه، لم يعد يرى صورة الجنرال وهي تقترب، كان قد أصبح في عالم آخر.

ومع ذلك، وبعيداً عن هذا العالم الخيالي، ثمّة الكثير من الأنين حوله. أنين مؤلم، الفقر الساحق، القسوة، التدمير، القرف، القذارة. إنَّها قرية مالغوينا التي لا تشير إلى أيّ مستقبل ممكن فيها، إذ إنَّ أيّامها تتشابه بأسرها، حتى الأرض فيها جافّة وقاحلة على الدوام. لا أحد من السكّان ينتظر حدوث شيء، إذ دخل الجميع في عادات الحياة اليوميَّة، وفي تفاصيلها القاتلة. من هنا غالبًا ما كان يتساءل، وهو ابن الفلّاح

الفقير: أيّ مصير ينتظره، أيّ مصير يأمله؟ لم يكن أمامه سوى خيار واحد: التنكُّر للواقع كي يستمرّ في الحياة، كي يبقى على قيد الحياة، أن يؤمن بأنَّه لا يزال حرًّا، بأنَّه حرّ كي يذهب إلى ما وراء الحدود، إلى ما وراء الحياة.

من هنا لا نجد أنفسنا أمام رواية ترغب في أن تقصّ علينا أخبار هذه الملحمة العلميَّة، إذ كلّ شيء موجود هنا: ميثولوجيات إسبانيا في السّتينيّات، همسات الذين يعترفون عند رجال الدين، طاولات المدارس الداخليَّة التي تبدو كأنَّها أصبحت تشكّل امتداداً لأجساد طلاّبها، العروض السينمائيَّة في الهواء الطلق، لمعان أولى أنوار الشاشات التلفزيونيَّة، أولى ظلال رجال الكتائب الإسبانيَّة المخيفة، يد الأب الممسكة بالمجرفة. أي أنَّنا بمعنى آخر نحن أمام كلّ ما شكّل تلك الطفولة وعوالمها، لذلك يعود الكاتب الإسباني، مرّة جديدة، إلى أراضي طفولته ـ الحاضرة في غالبيَّة كتبه ورواياته الماضية ـ إلاّ أنَّه في هذه المرّة لا تظهر الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة بالعنف التي كانت تظهر عليه، إذ إنَّها لم تعد سوى أصداء بعيدة، لقد أصبحت أكثر مخاتلة وخداعًا، وصارت موجودة في هذا البدء الأبدي، كأنَّها نهاية صراع ما. إذ لكلّ واحد من هؤلاء السكّان قصّته الصامتة التي يخفيها داخله، ربّما لأنَّ الخوف لا يزال مهيمنًا، أو لنقل لا تزال له أجنحة قد تحمل الحكايات إلى آذان تنتظرها.

من دون السقوط في أيّ نوع من أنواع الحنين، يبدو النثر الشعري الذي يقترحه الكاتب قادراً على إثارة قرّائه بلغته المتطلّبة الغنائيَّة. من هنا، نحن أمام درس أسلوبي كبير.

ميلينكو يرغوفيتش:
أدب من الدمار

تبدو آداب البلقان أشبه بلعبة «بازل»، بمعنى أنَّها تشكِّل هذه القِطَع المتفرّقة، التي تحتاج إلى جمعها ببعضها البعض، كي تشكِّل لوحة واضحة في نهاية الأمر. تقطيع يأخذ حضوره، ربّما، من طبيعة الأرض هناك، بمعنى تقطيعها الجغرافي والسياسي. على الأقلّ هذا ما شهدناه، في اللحظة التي تشتعل فيها الأزمة بين كوسوفو والصرب حول استقلال الإقليم.

في أيّ حال، ومن قلب هذا الإعصار الأمني والسياسي، ثمّة أدب شابّ يخرج ببهاء من تحت دمار الحروب الأخيرة التي طالما صادرت صوته وأفكاره. من هنا نجد أنّه لعلّ أبرز ممثّلي هذا الجيل ميلينكو يرغوفيتش، الذي تصفه الصحافة بأنَّه «إيفو أندريتش» آخر، قد يحمل

الآداب البلقانيَّة إلى فضاءات جديدة، لم تعرف كيف تعود لتصل إليها منذ زمن بعيد. من هنا، قد نفهم حيازته العديد من الجوائز الأدبيَّة في كلّ من كرواتيا والبوسنة وصربيا، على حدّ سواء.

ولد ميلينكو يرغوفيتش في مدينة «سراييفو» عام ١٩٦٦. شاعر وروائي وصحافي. في العام ١٩٩٣ وفي عزّ الأزمة التي كانت تأخذ رحاها بين الصرب والكروات، فاجأ الجميع بانتقاله للعيش في زغرب. وصف يومها انتقاله هذا بالقول: «كنت وصلت إلى أقصى الخوف»، قبل أن يضيف كم أنَّه يستوحي من بلاده في كتبه. هذه البلاد حاضرة منذ مجموعته القصصيَّة الأولى «بستاني سراييفو» (صدرت بترجمة فرنسيَّة عن منشورات «أكت سود» عام ٢٠٠٤) التي يعود ليستدعي فيها التفاصيل اليوميَّة للعاصمة البوسنيَّة خلال الحرب. كذلك أتى كتابه «بويك ريفييرا» (صدرت ترجمته الفرنسيَّة عن الدار عينها في العام نفسه) حيث يسرد ذلك اللقاء العاصف بين شخصين ينتميان إلى «يوغوسلافيا السابقة» في الولايات المتّحدة. «لا أستطيع أن أتوقَّف عن العودة إلى البلقان في رواياتي، يقول يرغوفيتش، أحيا ذلك الفضاء مثلما يحيا غابرييل غارسيا ماركيز أميركا اللاتينيَّة: أحياه بجمال وعاطفة ومأساة». آخر كتب ميلينكو يرغوفيتش الصادرة بترجمة فرنسيَّة (منشورات «أكت سود» أيضاً) رواية «قصر من خشب الجوز» (كانت قد صدرت بلغتها الأصليَّة عام ٢٠٠٣) وعرفت هناك نجاحاً نقديًّا وجماهيريًّا كبيراً. قراءة النصّ تجعلنا نفهم هذا التشبيه مع إيفو أندريتش، إذ إنَّه يسير على خطاه من حيث جعله مسقط رأسه بمثابة ملحمة، تعود، في الوقت عينه، إلى الماضي لتغطس فيه، كما لتحاول

تضميد جراحه ولتمجيد سحره المتنوّع، ولتعطي حقّ الكلام إلى أكثر سكّانه تواضعاً وهامشيَّة. من هنا نجد هذه اللعبة الجميلة في العودة إلى الماضي، في اجتياز نهر القرن العشرين الصاخب كي تضع فوق خشبة مسرح الأحداث مصائر عائلة كرواتيَّة وجدت أن أفرادها ـ وعلى مدى أجيال خمسة ـ قد تبعثروا ما بين دوبروفنيك وسراييفو وموستار وبانجا لوكا وميلانو وتريستي وفرنسا وأميركا. فشقيق ريجينا الأوّل شارك في الحرب الأخيرة الإسبانيَّة وأصبح بطلاً من أبطال المقاومة وانتهى به الأمر بأن يعيش في المنفى، أمّا الثاني فقد التحق بالـ «تشيتنيكس»، أي المقاومة الصربيَّة الملكيَّة، أمّا الثالث فقد انتهت حياته بالذبح بعد أن استفاد من النزعات الإتنيَّة، في حين أنَّ الرابع وجد أنَّ الوسيلة المثلى للهروب من الحرب كانت تكمن في الضحك واللامبالاة.

من هنا، إذا كنّا نجد أنَّ رجال هذه «العصبة» قد ابتلعتهم أخطار التاريخ ـ «لأنَّ البعض منهم قد حاربوا في معسكرات الأعداء» ـ نرى، في الطرف المقابل، أنَّ النساء يستشرسن في الدفاع عن التقاليد وعن قيم هذه الأرض «المبتورة» التي ـ وكما أوراق نبتة التعريشة ـ تولد من جديد عند مطلع كلّ ربيع، حتى وإن جاء العنف ليقتلعها بدون توقّف.

«تتجدَّد أنظمة البؤس الشمسيَّة المركزيَّة بشكل دائري. إنَّها القصّة الحيّة الوحيدة التي لا تنطفئ أبداً، والتي تُستعاد من جيل إلى آخر، من حقبة إلى أخرى. حيث إنَّ ما يتساقط منها يبقى فوّاحاً خلال مئات السنين»، هذا ما يكتبه الروائي (ص ٢٢٢). جملة تبدو وكأنَّها

تقول كلّ شيء. إذ ينجح ميلينكو يرغوفيتش في أن يرسم عبرها، كما عبر روايته بالتأكيد، وحول تاريخ يوغوسلافيا (السابقة)، فريسكًا هائلاً، ما يجعلنا نفكّر بما قام به غابرييل غارسيا ماركيز في «مئة عام من العزلة» (وهنا القطب الثاني الذي نجده يشدّ الروائي بعد أندريتش). رواية تعتمد هذا السرد المركّب الذي يأتي بطريقة معقّدة ومركّبة على مرّ السنوات التي يجتاز الكاتب عبرها قرنًا من التاريخ ومناطق البلقان. رواية على درجة كبيرة من التكثيف، إذ نجد فيها أنّ كلّ شيء ينغلق على نفسه حتى لا يبقي أيّ مجال للأمل، للنور. وسط هذه المتاهة، إذا جاز القول، يتوه كلّ فرد داخل مصيره الجانح نحو المأساة والتراجيديا القصوى، وفق الحقبة التي يجتازها. فترة رهيبة عرفت بداية الحرب العالميَّة الثانية وما نتج عنها فيما بعد، في يوغوسلافيا، من حروب أهليَّة متنوّعة، التي أدخلت كائناتها، في لعبة من الموت الذي لا ينتهي.

في هذه القصّة اليائسة التي يخطّها ميلينكو يرغوفيتش ببراعة فائقة، يبدو لنا أنَّ المَخرج العقلاني الوحيد لتلك الكائنات الواقعة في حبائل مصيرها القاسي هو الجنون. الجنون الذي تتوه في غياهب «هريجينا». إنَّها تدعى ريجينا دولافال ـ سيكيريتسش، البطلة الرئيسيَّة لهذه القصة المليئة بالمآسي المتكرِّرة. تنفتح الرواية على موتها، عام ٢٠٠٢ وهي في التسعين من عمرها. موت وهبه إليها طبيب شابّ كتعاطف معها ليريحها لا من ألمها الجسدي فقط بل أيضًا من ألمها الفكري، النفسي، التاريخي (إذا جاز القول) وذلك بعد أن زاد جرعة المهدِّئ الذي كانت تتناوله كي يقطع سلسلة هذا الألم الذي بدون

نهاية. هذا الموت شكّل أيضًا عاملاً محررًا لديانا، ابنة ريجينا ولابنيها التوأمين داريجان وميرنا. ورويدًا رويدًا، وبفنّ سردي متماسك، يأخذ ميلينكو يرغوفيتش القارئ في هذه القصّة التي تمزج ما بين تاريخ ريجينا الشخصي (الخاصّ) وبين تاريخ بلدها (أي التاريخ العامّ).
ولدت ريجينا في عائلة مسلمة، حيث إنَّ والدها رفو كان قد وُلِد من أمّ في الستّين من عمرها ومن أب في الثمانين من عمره، في البوسنة والهرسك خلال حكم فرانسوا ـ جوزيف، إمبراطور النمسا ـ المجر. أصرّ الإمبراطور، وأمام هذه الولادة العجائبيَّة، على أن يكون عرّاب الطفل. كان يمكن لهذه الأبوّة الروحيَّة أن تفتح طريق المجد أمام المولود الجديد، إلاّ أنَّه وعلى العكس من كلّ التوقُّعات، من كلّ الآمال المشتهاة، لم تأت حياة رفو إلاّ بمثابة مآسٍ متراكمة فوق بعضها البعض. مآسٍ حاولت كاتا زوجته أن تتآمر فيها، إلاّ أنَّ ابنتهما ورثت ذلك كلّه من دون أيّ بصيص أمل في نجاتها من مصائر القدر المتراكمة.

عبر حياة ريجينا كما حياة أخويها التي تمتدّ على فترة قرن تقريبًا، نتابع، بشغف، قصّة وتاريخ عائلة ولكن أيضًا سيرة وتاريخ بلاد بأسرها. نعود جيلاً بعد جيل حتى أيام جدّ ريجينا، الذي يطلب عام ١٩٠٥ من النحّات أوغست أن يبدع لعبة جديدة من أجل الطفلة. فيقوم هذا الأخير، الذي كان يؤمن ويثق بالمستقبل ثقة مطلقة، بالحفر في شجرة الجوز، من أجل الطفل الذي سيولد ـ ولم يكن معروفًا بعد إن كان ذكرًا أم أنثى، «قصرًا ـ لعبة»، مستوحى من كتاب «الداخل الحديث لمدن المستقبل» لأنَّه «في هذا العالم التعيس، وحده المنزل هو الشيء الذي ينتمي إلى الرجال والنساء على حدّ سواء» (ص ٤٥٧).

وصبيحة الولادة، التي حدثت في ٥ نيسان ١٩٠٥ يطلق بفخر على قصره اسم «قصر خشب الجوز». محاولة تبوء بالفشل إذ تكذّبها أحداث العصر الكريهة.

يملك ميلينكو يرغوفيتش موهبة كبيرة في الحكاية، فاللحظات الساخرة تأتي مباشرة بعد الأزمنة المأساويّة، في نسيج محكم الإتقان. كذلك يصعد الزمن تابعًا المصائر المتكسِّرة للشخصيّات التي تسير في فضاء يوغوسلافيا السابقة بين دوبروفنيك وسراييفو، من هنا يدخل القارئ تدريجيًّا في تاريخ وقصّة بلد أنشئ ودُمِّر في القرن العشرين. نقطة ثابتة لهذا اللولب من المآسي: النساء محور الحضارات أو محور الذي ينجو بالرغم من كل شيء.

تبدو رواية «قصر من خشب الجوز» وكأنَّها صورة من صور الأدب السلافي، أي أنَّها رواية غنيَّة بالحكايات المليئة بالشغف والحكايات القدريَّة، التي تنحو صوب استطرادات جميلة في المحصّلة النهائيَّة. استطرادات ليست في الواقع إلاّ هذا النسيج للقصص الصغيرة حول القصص الكبيرة التي تشدّ تلك التأثيرات القاطعة. أي ما بين الجمعي والحميمي، تعزف لنا هذه الرواية أوركسترا البلقان: سقوط الإمبراطوريات القديمة، الحربان العالميَّتان، نشوء الشيوعيَّة وسقوطها، «ربيع كرواتيا» عام ١٩٧١، موت الزعيم «تيتو»، انفجار يوغوسلافيا وتشظّيها. الدول التي تتشكَّل وتنحلّ، الأديان والإتنيات التي تتربَّص ببعضها البعض، الدموع والدماء التي تُسكب وتنهمر كالشلاّلات. أمام ذلك كلّه، لا نستطيع إلاّ اعتبار أنَّ رواية ميلينكو يرغوفيتش هذه،

ليست سوى «شاهد قبر» لبلد مقتول، حيث ينتصب فوقها، ليظلّلها، قصر من خشب الجوز، يشبه باخرة تائهة في خضمّ العاصفة. مركب مهدَّد بالغرق باستمرار، ولكنَّه متين كي يستمرّ في المواجهة.

ما إِن نغلق الكتاب، يتبقّى لدينا هذا اللقاء مع كاتب معترف به في بلاده بشكل كبير، لذلك ربّما كان من الضروري أن نتعرَّف إليه على نطاق أوسع. ربّما من خلال ترجمته.

لورا كازيسكي:
إبليس تحت السجّاد

تبدو النساء اللواتي تكتب عنهن الروائيَّة الأميركيَّة لورا كازيسكي نسوة عاقلات جدًّا، وإن كنّ يشعرن بالانزعاج في كثير من الأحيان. تتراءى حيواتهنّ منتظمة ومنظّمة بشكل مدهش تمامًا مثل عدّاد «الميكروويف» الموضوع في المطبخ، لكنّهنّ يرقصن فوق براكين، من دون أن يعرفن ذلك. ففي منازلهنّ الأنيقة والمرتّبة، يتحرَّك «إبليس» تحت السجّاد والموكيت، لذلك هنّ جديرات بالانتقال من اجتماع صباحي يناقشن فيه ما سيطبخن ذلك اليوم، إلى أعمق أعماق المجتمع الذي يحيط بهنّ. من هنا يجب علينا أن نحذّر من هذه الكاتبة، التي «تختبئ» في مزرعة بعيدة من مزارع ميتشيغن، لأنَّها لا تنفكّ عن «إشعال» هذه الطبقة الأميركيَّة الوسطى عبر هذه «السيناريوهات»

(الروايات) التي تكتبها، والتي غالبًا ما تبدأ على طريقة «المسلسلات العاطفيَّة الزرقاء» المحبَّبة إلى قلوب المشاهدين، بيد أنَّها سرعان ما تتحوَّل إلى صخب وعراك وعنف لأنَّ الحياة ليست، في النهاية، إلاَّ هذه الآلة الجهنّميَّة. «ما يثيرني فعلاً هو هذا الشيء الموجود خلف هذا الطلاء الذي نطلي به حياتنا، ما تخفيه حقًّا حين تكون عقلانيَّة وهادئة جدًّا»، على حدّ قولها في أحد الأحاديث الصحافيَّة.

ثمَّة بعض الأفكار، وهي تبدو أشبه بحفنة من الهوس، تشكِّل عماد رواياتها، لدرجة أنَّها قد تنتقل من كتاب إلى آخر: تحوُّل النساء في سنّ المراهقة، فخاخ الجنسانيَّة وعلاقاتها، العلاقة بين الأمّهات وبناتهنَّ، والتي غالبًا ما تكون علاقات عاصفة، فترات نهاية الأسبوع، بعيداً عن العمل. الماضي، وغالبًا ما يكون ثقيلاً ومزعجًا ومهدِّدًا بتقويض كلّ شيء، لا يتوقَّف عن العودة لتهديد الحاضر ويغرقه بالدم. كذلك نجد تلك الوجوه المتعدِّدة للموت وهي تقف بالمرصاد في كلّ أجزاء المنزل. فحين ندخل في رواية من روايات لورا كازيسكي، لا شيء يتحرَّك، وكأنَّنا داخل لوحة من لوحات إدوار هوبر، لنجد فجأة أنَّ اللوحة تتشظّى لننتقل بعدها إلى عند مونخ أو غويا.

«سنة بعد سنة، نستعيد القصص المرعبة عينها، المخيفة والحقيقيَّة وثمّة دائمًا فتيات يخفين وجوههنّ بأيديهنّ خلال عمليَّة السرد»، تكتب لورا كازيسكي في بداية كتابها «أحلام صبيان»، لتعلن بذلك اللون التي ستعتمده طيلة الكتاب. إنَّه اللون الأحمر هذه المرّة. أحمر كالدماء بالطبع. أحمر كلون سيّارة «الموستينغ الكشف»، حيث في

أحد الأيّام المشرقة تصعد إلى متنها ثلاث فتيات مشرقات في السابعة عشرة من عمرهنّ. خلف المقود، كانت كريستي، النزقة، المعطّرة برائحة الفريز، «ذات العينين الكبيرتين الزرقاوين والخدود الزهريَّة، والبشرة المبرنزة والابتسامة الساحرة والصدر الجميل...»، كلّ شيء يوحي وكأنّنا أمام مجموعة من تلك المجموعات التي كتب عنها جاك كيرواك. في المحطّة المقابلة، لم يتوقَّف صَبيّان شجاعان من التحديق بهنّ، وليلحقا بالسيّارة عن قرب «بالبريك» (عربة بأربع أرجل يجرها جوادان)... حفلة أشبه بحفلات «الروديو» (مصارعة الثيران) لكنَّها تدور في جنّة ما، ولتنتهي بشكل سيِّئ، بالطبع، عبر خانة الاستدارات المرعبة. قبل أن يتمّ انتخاب كريستي، في الخريف الذي حلّ، ملكة جمال الليسيه. كما لو أنَّ شيئًا لم يحصل البتة. «كنت أملك سيّارة موستينغ، صديقًا ومستقبلاً ينتظرني». كلمة تقولها بطلة رواية لورا كازيسكي وكأنَّها تعزِّي نفسها بها. عزاء ضروري في هذه الحكاية التي تغرق في هذا القبر المفتوح التي لم تتوقَّف الكاتبة عن سبر أغواره منذ أعمالها الأولى.

تتكلَّم الروائيَّة الأميركيَّة عن المراهقة كما لم يتكلَّم أحد عنها من قبل. تموسق أصوات القدر النشاز مثل نشّال مخيف. هل لأنَّها تكتب وراء طاولة تطلّ نافذتها على مقبرة؟ أم لأنَّ أمّها اختفت بطريقة مأساويَّة عندما كانت في عمر هذه الفتيات الشابّات؟ أسئلة لا تتوقَّف عن طرحها أيضًا مع الرواية الثانية التي تصدر ترجمتها في الوقت عينه عن الدار ذاتها، بعنوان «من أجلي للأبد». إذ فيها أيضًا، يتعطَّل الفيلم بدوره ويحترق. نحن أمام امرأة تدعى شيري سيمور، في الأربعين من

عمرها، تُدرّس في إحدى الجامعات الصغيرة لتتلقّى يوم عيد القدّيس فالنتين بطاقة غامضة. ثمّة يد غريبة كُتبت عليها بعض الكلمات «لتكوني لي إلى الأبد». تخبر شيري زوجها عن ذلك، فيشجّعها على إيجاد كاتب هذه الرسالة «ليضع بعض التوابل في حياتهما». تصاب شيري بالهوس من قبل هذا المعجب الغامض والسرّي، تبدأ تحرّياتها. تظنّ أنّها كشفت النقاب عنه. فتسقط بين ذراعي متجامل لا يقودها إلاّ إلى خيانة زوجها قبل أن تتحوّل هذه الكوميديا إلى لعبة أشبه بالمذبحة.

تعرف لورا كازيسكي الكثير حول تشوّش العواطف وتصدُّع الأرواح وسوء الفهم والكلام المخفي الذي يسمِّم العائلات. تعرف الكثير وتعرف كيف تتحدَّث عن ذلك كلّه. نأخذ الطريق باتّجاه المأساة من دون أن ننتبه إلى ذلك حقًّا، بعد أن نكتشف الكاوس الأخلاقي والاضطراب العاطفي اللذين يختبئان خلف المظاهر الأكثر عاديَّة. يمضي ذلك كلّه بسرعة كبيرة، يمضي إلى هدفه رأسًا «مثل دولاب ضخم يتدحرج من فوق هضبة عالية».

تنتمي لورا كازيسكي إلى تلك الفئة من الكتّاب الذين ننحاز إليهم بسرعة كبيرة. لأنّها تكتب ذاك النوع من الكتب الذي يقودنا إلى قراءة «الأعمال الكاملة». وما هذان الكتابان الجديدان إلاّ التوكيد على ذلك. فالكتابان وكأنّهما يتحاوران مع بعضهما البعض، ويتكاملان بشكل طبيعي، لدرجة أنّه يمكننا اعتبار أنّ شيري، المرأة الأربعينيَّة في كتاب «لي إلى الأبد» والتي تقترب من مدام بوفاري (في رائعة فلوبير،

التي تحمل العنوان عينه)، لكن التي تعيش في إحدى مدن «الميدل ويست»، والتي تعود لنكتشف الرغبة الجسديَّة بسبب سوء الفهم هذا، مثلما أشرنا، ليست في واقع الأمر إلاّ كريستي (بطلة «أحلام صبيان») بعد أن تخطَّت المراهقة وأصبحت في سنّ الرشد، أي تلك الفتاة المتفتِّحة بشكل مدهش، التي وقعت في حبال كمالها الذي كانت تبحث عنه.

لكن على الرُّغم من هذا التشابه، التي تقول الكاتبة إنَّها لم تبحث عنه عمداً، إلاَّ أنَّها تعي ما يمكن أن يكون عليه ذلك، وبخاصّة حين تكتب في نهاية كتاب «أحلام صبيان»: «لقد أصبحت أكثر من هذه الفتاة المراهقة، أكثر من هذه الفتاة الأميركيَّة النموذجيَّة، أنا أيضاً، يحدث لي أن أعيش لحظات رعب على أنَّها لحظات انخطاف وانشداه».

هذه الانسيابيَّة التي تنتقل من رواية إلى أخرى ربّما تتأتّى من كون لورا كازيسكي التي يُعترف بها في الولايات المتّحدة بكونها شاعرة أكثر من كونها روائيَّة تستوحي رواياتها من العالم المحيط بها، ومن الناس الذين يحيون في هذا العالم. فهي تهب نفسها كليًّا إلى هذا العالم الكتابي، لأنَّه يمثّل لها هذه الطريقة في «إعادة تنظيم الواقع من أجل إعطائه معنى، من أجل أن نبحث له عن هذا المعنى الذي لا يمتلكه». فهي، كما كريستي، نشأت في إحدى الضواحي الأميركيَّة الغنيَّة ذات الأعماق المضطربة على الرغم من مظاهرها الهادئة. وفي فترة باكرة جدًّا، بدأت تلاحظ ما يجري حولها، وبخاصّة أنَّها من عائلة

مـيسـورة بشكل مـتـواضـع أمـام كلّ تلك العائلات ذات الملايين، إذ لم تكتشف في الجامعة إلاّ أنّ كلّ عائلة من هذه العائلات كانت تملك طائرة «هيلوكوبتر» على سطح البناية التي تسكنها. من هذا الفارق، يبدو حسّ الصورة الفريدة الذي يموضع هذه الروايات في خطّ متواز، ما بين الواقعيَّة الحادّة وما بين الفانتازيا الضبابيَّة.

لورا كازيسكي، كاتبة تستحقّ أن تُكتشف وأن تُقرأ، فهي ترسم لنا صورة عن تلك الأرض، التي مهما قرأنا وشاهدنا من أفلام ومسلسلات، تبقى عصيَّة على السرّ، وبخاصّة لمن لا يسكن فيها.

مايكل أونتادجي:
حروب أخويّة

تبدو اللغة الإنكليزيَّة اليوم وكأنّها أفضل لغات «المستعمرات القديمة» في عالم الأدب والرواية الحديثين. في كلّ مرّة، نُفاجأ برؤية بعض الكتّاب الذين يكتبون باللغة الإنكليزيَّة. كتّاب يجيئون من مختلف بقاع الأرض، إذ ثمّة عدد لا بأس به من الكتّاب الأنغلوفونيين المهمِّين حقًّا، لم يولدوا في البلدان الأنغلوساكسونيَّة، بل تبنَّوا لغتها أو هاجروا إليها وأصبحوا من مواطنيها: هناك مثلاً كازوو إيشيغورو (من أصل ياباني) وف.أس نايبول (ترينيداد) وسلمان رشدي (الهند) ورشيد قريشي (باكستان) أو حتى غيليرمو كابريرا أنفانتي (كوبا). وبالطبع علينا أن لا ننسى كونراد (البولندي) وغيرهم الكثيرين. ليس لهؤلاء كلّهم أيّ شيء بريطاني حميم، إلاّ التربيَّة المدرسيَّة أو الجامعيَّة التي تركت لهم كامل الحريَّة في التشكُّل والقراءة والتفكير.

الكاتب الكندي (السيريلانكي الأصل) مايكل أونداتجي، واحد من هؤلاء الكتّاب، وقد أصبح في سنوات قليلة أحد أكبر الكتّاب الأنغلوفونيين، وتأكّدت شهرته «العالميّة» مع رواية «المريض الإنكليزي» التي حاز عليها جائزة البوكر البريطانيّة (أهم جائزة أدبيّة في بلاد الضباب)، والتي تحوّلت في ما بعد إلى فيلم سينمائي عرف النجاح بدوره وحاز عدة جوائز أوسكار.

بيد أنّ مايكل أونداتجي ليس كاتب رواية واحدة، بل نشر العديد من الروايات المدهشة والمجموعات الشعريّة مثل «شكل عائلي» و«بيلي ذي كيد الأعمال الكاملة» و«بادي بولدن أسطورة» و«في جلد أسد» و«موسيقى بلوز بادي بولدن»..

وُلد مايكل أونداتجي في كولومبو (سيلان) العام ١٩٤٣، من عائلة ذات دم مختلط (حتى أنّه يقال إنّ اسمه يحمل جذوراً هولنديّة، وإنّ أجداده وصلوا إلى الجزيرة نحو العام ١٦٠٠). أمضى أونداتجي مراهقته في إنكلترا (وصل إليها وهو في الحادية عشرة من عمره) قبل أن يطير صوب آفاق جديدة، وقبل أن يسكن تورونتو في كندا، من أجل الدراسة في بادئ الأمر، قبل أن يستقرّ هناك نهائيًّا.

في هذه المدينة الباردة، التي على نقيض مناخي مع الجزيرة مسقط رأسه، اكتشف وطنه الحقيقي، الكتابة. إنّها كتابة شمسيّة، متأجّجة، مشتعلة، مثل نيران البنغال في سماء الرواية العالميّة.

لو نظرنا إلى صورته، لوجدنا تلك اللحية الكثّة الكثيفة التي تشبه أدغال «كيبلينغ»، تماماً مثل رواياته التي تكنّسها الرياح الموسميّة،

والمليئة بالصور المتدفِّقة. مايكل أونداتجي، ذو بروفيل يشبه ذلك المتشرّد الكوني، إذ إنَّه ينتمي إلى هذه الكوكبة من المهاجرين التي سقت «بحبرها العجائبي» أراضي الأدب البريطاني، تلك الأراضي البراح.

لأنَّ غليان الحياة وحدها هو ما يهمّ مايكل أونداتجي، لذلك تشبه رواياته تلك الهندسات المتنقِّلة، حيث نجد أساطير التاريخ والماضي والحاضر والمياه والهواء. كلّ ذلك يتحرَّك بحريَّة تدفعها الريح الجنوبيَّة الشرقيَّة الحارّة لخيال يزفر في الفضاء.

بعد مرور أكثر من سبع سنوات من صدور «المريض الإنكليزي» (١٩٩٢) وهي رواية عن اعترافات مؤثّرة يقوم بها رجل معذّب في مرحلة النزع، وهو نائم داخل بقايا قصر دمّرته الحرب، تجيء رواية «شبح أنيل» لتبدو ضربة معلِّم جديدة. إنَّها سيمفونيَّة حقيقيَّة حيث العنف الأشرس وحيث الحنان الأنعم يمتزجان في «كريشيندو» طويل من الظلمات والأنوار تحت نظرات بوذا، الطاهرة، المنحوتة في الحجر.

«شبح أنيل»، كتاب عن العنف في سيريلانكا، عن الساعات الدمويَّة والدامية للحرب الأهليَّة، حيث «القوميّات» (التاميل وغيرها) والجحافل الحكوميَّة، تتصارع في معركة أخويَّة مرعبة فوق أراضي الجزيرة، إذ نجدها، أي القوميّات، وقد بدّلت «الساري» (اللباس التقليدي) العائد للأجداد بالأكفان المرعبة. عمليّات إعدام متوحِّشة، هجومات، مجازر، أزمات صحيَّة دراميَّة... هنا، في ظلال ودمار هذه الحضارة المدمَّرة، المشوّشة، المضطربة بالبربريَّة، تصل أنيل تسيرا. لقد كبرت هذه «الأمّ الشجاعة» في سيريلانكا، لكنَّها غادرت مسقط

رأسها كي تذهب وتحيا ما بين بريطانيا العظمى والولايات المتّحدة، حيث تلقّت علومها وأصبحت طبيبة شرعيَّة.

في الثالثة والثلاثين من عمرها، تعود أنيل إلى البلاد، حيث كلّفتها لجنة حقوق الإنسان في هيئة الأمم المتّحدة بمهمّة رسميَّة. ما هي؟ إخراج وتشريح جثث المختفين، بعد المذابح، أي أنَّه نوع من إعادة إحياء الموتى، إعادة هويّتهم إليهم، إعادة بناء درب الجلجلة التي ساروا فوقها. مهمّة أشبه بتحقيق بوليسي، لكنَّه تحقيق أشبه بمجاز واستعارة مدهشين عن البعث والقيامة. من المستشفى في مدينة تورونتو حيث كانت تعمل، ولغاية قعر المركب المدمّر الذي أصبح بمثابة مختبر تعمل فيه، ومن محراب صخري وحتى دمار صومعة منهوشة بالنسيان، تجاهد أنيل في محاولة اكتشاف الحقيقة داخل الجحيم حيث تسيطر الأشباح والخواء.

«شبح أنيل» رواية تحقيق محفوف بالمخاطر، غير محتمل، عديم الأهمّيَّة تقريبًا، حيث نجد أيضًا كلاًّ من سارات، عالم الآثار الذي يهجس بصمت الحجارة السحيق، وباليبانا، عالم النقوش الأعمى الذي يفكّك تاريخ الإنسان الموجود على المسلاّت التي ابتلعتها الأرض، وأناندا النحّات الملائكي الذي يعيد الحياة إلى تماثيل بوذا التي حطّمتها قنابل الإرهابيين.

شخصيّات تبدو أشبه بشخصيَّة أورفيوس، لكنَّها شخصيَّات معاصرة، على تماسّ مع رعب حرب العصابات السيريلانكيَّة. أضف إلى ذلك أنَّها تتقابل مع جنون الحاضر ومع اللايقينيَّات التراجيديَّة لعصرها، ومع تلك الحكمة المدفونة في أحشاء الأرض داخل ممالك الظلال والأموات.

من أعماق القبور تخرج موسيقى جليلة. إنّه جنّاز يقوده أونداتجي في سرد عنيف، لاذع، بائس ومضيء، ينبني عبر مقاطع مثل بقايا مذبحة ما.

« شبح أنيل »، رواية أقلّ ما يقال فيها أنّها رائعة. على العكس من رواية Divisadero وهي الرواية الخامسة له التي تعلن لنا، منذ بدايتها، كلّ شروط اللعبة. Divisadero، أي شارع ديفيزاديرو، الشارع الذي جاءت منه « آنا ». والكلمة تأتي من اللغة الإسبانيَّة التي تعني « تقسيم »، أي أنّه « الشارع الذي كان في السابق يقسم ما بين « سان فرانسيسكو » وحقول « بريزيريو » إلاّ إذا كان ينحدر من كلمة Divisar أي تمييز... أيّ المكان الذي تذهب إليه نظرتنا في البعيد ».

هذا ما يطالعنا في بداية الكتاب: التمييز، أن نعود لنتذكّر أحداثًا أو أشخاصًا ضاعوا في الماضي، لنلحق بهم مجدَّدًا لدرجة أنّنا نراهم في كلّ مكان، تمامًا مثلما تفعل آنا، التي نلاحقها في طفولتها، في إحدى مزارع كاليفورنيا الشماليَّة، لنجدها لاحقًا وهي تعمل في مركز للتوثيق حيث « كانت تكتشف نصوصًا في التاريخ والفنّ » من أجل إعادة رسم حياة لوسيان سيغورا، وهو كاتب شهير عاش في جنوب فرنسا في بداية القرن العشرين. وبين هاتين اللحظتين، ثمّة فراغ لا نردم إلاّ جزءًا منه في مكان آخر من الكتاب.

تلخِّص لنا آنا طفولتها عبر كلمات قليلة: « فتاة وصبيّ تمّت مفاجأتهما وهما يحضنان بعضهما البعض، تحت سماء خضراء. ثمّة أب يحاول قتل صبي، وثمّة فتاة تحاول أن تقتل الأب ». أمر « لا يشغل سوى

سنتمترين مربّعين في إحدى لوحات بروغيل». في الواقع، ثمّة العديد من مشاهد العنف ومن الأحاسيس القاتلة التي ترزح تحتها أربع من شخصيّات الكتاب: آنا ووالدها، كلير الفتاة التي وُلدت في اليوم عينه الذي ولدت فيه آنا، والتي تبنّاها والدها، لذلك نستطيع اعتبارها شقيقتها التوأم بمعنى من المعاني، وأخيراً هناك كوب، الصبيّ اليتيم الذي أنقذته عائلة آنا لتتبنّاه بدوره، إذ ذهبت عائلته في مجزرة ارتكبت بحقِّها تحت عينيه. نحن إذا أمام مآس تشكِّل قطيعة في هذه الحيوات التي أمامنا، تشكِّل بداية قطيعة لفراق من دون خاتمة محتملة، على الرغم من محاولاتها (محاولات هذه الحيوات المتعدِّدة) الهرب من هذه الوحدة القاتلة التي تلاحقها.

كوب مثلا أصبح مقامراً محترفًا وغشّاشًا، ذهب ليعيش في لاس فيغاس حيث تعلّم هناك شكلاً آخر من أشكال العنف. تلاحقه شلّة من اللصوص، إذ ترغب في أن يعمل لصالحها، وحين يرفض يتعرَّض إلى ضرب مبرح لدرجة الموت لو لم تنقذه كلير في اللحظة الأخيرة. هذه هي الحياة التي تُستعاد وتتكرَّر. ومثل أغنية شعبيَّة قديمة تعزف اللازمة عينها، تعود الأحداث من جديد: نحن هنا أمام التعنيف والجريمة، الجريمة التي ذهب ضحيَّتها أهل كوب والجريمة التي كان سيذهب ضحيَّتها هو نفسه لمرّتين.

وإذا ما كانت هناك قسمة في الكتاب، فإنَّنا نجد كلّ تلك الشخصيّات المنقسمة على نفسها وعلى الآخرين، تماماً مثل البناء السردي للكتاب المقسوم إلى خيوط متفرِّقة وإلى قصص متداخلة ومتشابكة لتشكِّل في النهاية فصولاً ثلاثة: «آنا، كلير، كوب»، «العائلة في العربة»، «بيت ديمو». يحتلّ الفصل الأوّل نصف الكتاب، ويأتي وفق المنهج التطوّري

الأفقي التقليدي حيث نجد أن أونتادجي يفضّل استعمال تقنيَّة الكولاج، لتجميع أجزاء حياة كما لو أنَّه يرغب في أن يميِّز بينها العناصر البارزة أو نجده أحيانًا يفضّ تقنيَّة الحكاية الشرقيَّة، حيث يراكم القصص السرديَّة لتكفي سحرها في إدهاش القارئ وأخذه إلى أماكن قصيَّة. من هنا لا تهمّه إلى هذه الدرجة آليَّة الأحداث الخارجيَّة ولا هذا التسلسل الكرونولوجي لوجود في سيرورته الداخليَّة بل فيلم حياتنا هذه الذي، وباستمرار، نعبره مرارًا وتكرارًا عبر روحنا. من هنا تبدو لعبة الماضي والحاضر لعبة متداخلة، تنادي الواحدة الأخرى، يشكّلان صدى واحدًا، وبخاصّة حين نعود لنحيا الزمن الذي نرسمه وفق منطق لا علاقة له بمنطق العالم بل بمنطق دوراننا واستداراتنا الخاصّة، متَّبعًا رسم هذا المنظر الداخلي.

للوهلة الأولى، يبدو فصل «بيت ديمو» غير ذي علاقة بباقي الرواية، إلاَّ إذا استثنينا حضور آنا، التي كانت قد التقت برفاييل وهو ابن سارق وغجريَّة كانا يعرفان جيِّداً سيغورا التي كانت تقوم بأبحاثها عنه. تبدو حياة هذا الأخير مرويّة، كما لو قامت آنا بذلك طريقة شهوانيَّة وحُلُميَّة: ثمّة شذرة من الماضي مسكونة بشخصيَّات جديدة تتراءى كظلال محمولة من قبل الشخصيَّات الأولى، محمولة من العناصر، الهواء والريح والمياه والطين والمطر والوحل... وهي عناصر تلعب في الرواية دوراً أساسيًّا. فهذا النثر الغنيّ بالأصوات والروائح والأحاسيس يشكِّل ذلك النسيج الضامّ الذي تنكتب عليه القصص. هو هذا النثر الذي يجمع بينها مثلما تلحق بها الاستعارات التي تنتقل من واحدة إلى أخرى: هكذا تبدو انعكسات زجاج المشكال العائد لآنا، الذي حين يخبّئ وجه سيغورا فإنَّه يكشف في الوقت عينه عن نظرة ثانية.

يشكِّل الطريق المكان الذي تتّابع فيه قصّة آنا وكلير وكلوب، إنَّه الطريق الذي تسير فوقه ليلاً حين «تنساب حياتنا كلّها خلفنا». أما النهر فهو المكان الذي تتّابع فيه قصّة سيغورا «التي تغمر النهر والطريق، مثل حياتين، مثل حكاية مروية بالمقلوب كما حكاية مروية بالطريقة السليمة». بهذه الطريقة، تقبل العالم، الماضي، الحاضر، الرسم، السينما، الأدب، الموسيقى، كما أيضًا بعض نتف من حرب وهي هي حرب العراق عام ١٩٩١ والتي تُختصر بلعبة فيديو يدمن عليها كوب في لاس فيغاس. وإذا ما استدعى أونتادجي الحرب، في روايته الأخيرة هذه، نجده يستدعي أيضًا أحد موسيقييه المفضّلين تيلونيوس مونك.

صحيح أنَّ الرواية تذهب بنا إلى بعض الأجواء الشاعريَّة، وتضع أمامنا تحدِّيًا في إعادة تركيب هذه القطع المتناثرة، التي لو نجحنا فيها، لعرفنا الكثير من السرور، إلاَّ أنَّ ثمة سؤالاً لا بدّ أن يطرح على رواية أونتادجي الأخيرة. في البداية، وأمام كلّ رواية من روايات هذا الكاتب، لا بدّ أن نضع «الحديدة» عاليًا، إذ لا يمكن أن نجعله في نفس المستوى مع آخرين. ربّما هنا تكمن مساوئ أن نكتب رواية جميلة مثل «المريض الإنكليزي»، إذ من الصعب أن نقارن كلّ عمل جديد له، بذاك العمل السابق، كما ليس من السهل على الكاتب أن يبقى دائمًا عند المستوى عينه. من هنا تبدو رواية Divisadero وكأنَّها أقلّ جودة من سابقتها، لكنْ هل علينا أن نعود دائمًا إلى هذه المقارنة؟ أن نقرأ أونتادجي معناه أن نذهب قليلاً في رحلة بين الحضارات والأزمنة والأمكنة. هذا ما ينجح فيه هنا، وقد يكفي لنا كقرّاء أن نذهب معه في رحلته الجديدة.

ألبير قصيري: المنسي الكبير

ألبير قصيري: «روائي مصري يكتب باللغة الفرنسيَّة، وُلد في القاهرة العام ١٩١٣ مولع بوصف عالم الهامشيين المصريين، امتنع عن الكفاح من أجل التلذُّذ بالكسل والمخدّرات». هذا هو «العلاج» الذي خصّ به «قاموس الفرنكوفونيَّة العامّ» (لوتوزييه وإينيه، باريس ١٩٨٦) الكاتب. ربّما بدءًا من اليوم، علينا أن نقفل هذين الهلالين، إذ غادر الكاتب الحياة وهو نائم في فندقه الباريسي الذي سكنه لعقود، بسبب المرض، وبعد أن كان قد أجرى عمليَّة، منذ سنوات، لاستئصال سرطان الحنجرة. ومع هذه النبذة التي نجدها في قاموس الفرنكوفونيَّة، لا بدّ أن نطرح سؤالاً سريعًا: هل كان ذلك علاجًا ذا نعمة؟ وبخاصّة أن القواميس المماثلة، اختارت تجاهله بشكل عامّ. ومن هنا، لنضيف سؤالاً ثانيًا: هل توصيف عالم الهامشيين يجعل منّا كتّابًا هامشيين؟

كلّ شيء يبدو وكأنَّ ألبير قصيري ـ الشبيه بشخصيّاته ـ قد عاش في منطقة أدبيَّة أشبه بالمناطق المحايدة، إذ تناسى كلّ شيء، كما أنَّ كلّ شيء قد تناساه. فعمله الأدبي ليس سوى صنو لذلك كلّه، مثلما يشير أحد عناوين كتبه «بشر نسيهم اللّه». فقصيري هو ذلك المنسي الكبير، أو مثلما وُصف ذات يوم بأنَّه «روائي نسيه اللّه» (الذي عاد وتذكّره). لقد أراد أن يُنسى في ضباب هذا العالم ليقود نفسه وحده.

ولد ألبير قصيري في القاهرة في ٣ تشرين الثاني من العام ١٩١٣ من أبوين مصريّين، ميسورين. هذا اليسر سمح له بالعيش الرغيد. فوالده كان ملاّكًا عقاريًّا، لذلك لم يعمل طيلة حياته. كذلك جدّه. فبحسب قصيري: «حين نملك، في الشرق، ما يكفي لنعيش منه، لا نعود نعمل، بخلاف أوروبا، إذ حين نملك الملايين، نستمرّ في العمل كي نكسب زيادة».

تردَّد منذ طفولته على المدارس الفرنسيَّة «مدرسة الإخوة دو لا سال»، في حين تلقّى أشقّاؤه علومهم عند اليسوعيِّين. من هنا، جاءته اللغة الفرنسيَّة بشكل طبيعي. فدراسته كانت بالفرنسيَّة في تلك الحقبة. يقول قصيري: «كان الذكاء هو الأدب والفلسفة»، فبدأ يقرأ الكتب التي قرأها إخوته، لأنَّها كانت في متناول يده. لذلك لم يتعرَّف على كتب الأطفال، بل بدأ يقرأ روايات كبار الكتّاب. أمّا علاقته بالكتابة، فبدأت يوم كان في العاشرة من عمره، إذ كان يذهب مع والدته إلى السينما، ليترجم لها بعض الأفلام التي كانت تعرض على شاشات القاهرة. وحين كان يعود إلى المنزل، يبدأ بكتابة أقاصيصه انطلاقًا من الفيلم الذي شاهده.

حين زار فرنسا للمرّة الأولى قبل الحرب، كان في السابعة عشرة من عمره. يومها، كان قد نشر بعض القصص بالفرنسيَّة في بعض مجلاّت القاهرة آنذاك. عمل بحّاراً في إحدى البواخر التجاريَّة التي تعمل على خطّ المحيط الأطلنطي، فاستطاع بذلك أن يزور مدناً عدّة، بيد أنَّه قرَّر بعد الحرب العالميَّة الثانية أن يعيش في فرنسا، ليكرِّس وقته للأدب. فبالنسبة إليه «من الأفضل للكاتب الذي يكتب بالفرنسيَّة، أن يعيش في فرنسا، لأسباب عديدة»، فاختار في العام ١٩٤٥ غرفة في فندق «لا لويزيان» في شارع «السين» وبقي فيها حتى وفاته. لم يغادرها قطّ إلى منزل أو إلى غرفة أخرى. زد على ذلك أنَّه عاش الحياة نفسها المتمثِّلة في قراءة الكتب والكتابة، والنزهات اليوميَّة في حيّ «سان جرمان دي بريه». لم يُغيّر أيّ شيء في نفسه، طيلة تلك السنين، لكن الحيّ الذي عاش فيه، تبدّل كثيراً لدرجة أنَّه لم يعد يعرفه. صحيح أنَّ مقهى «الفلور»، حيث كان يجلس كلّ يوم، لا يزال مكانه، إلاّ أنَّ وجوهه تغيّرت. يقول في إحدى مقابلاته الصحافيَّة «انظروا حولكم، لا أعرف أحداً من الموجودين... في ما مضى، كنت أجد هنا جميع أصدقائي، أنتظر صدور كتبهم»... كان تبدّل السان جرمان يشير إلى أنَّها أصبحت مكاناً من «واجهة للذكريات» فكتّابها «إمّا رحلوا إلى الريف وإمّا ماتوا». لذلك لم يعد باستطاعته سوى تذكّر أصدقائه الراحلين لعلّ أبرزهم جان جينيه، من هنا تحوَّل في سنيه الأخيرة إلى أن يرثي «القحط» الذي أصبحت عليه الحياة الثقافيَّة. يقول في مقابلة معه: «باريس اليوم، لم تعد باريس التي عرفتها، أصبحت متأمركة. فلو كانت هكذا يوم جئت إليها، لرحلت فوراً.

أبقى فيها اليوم، لأنَّه بالنسبة إلى رجل في مثل عمري، لا يعود يهتمّ بما إذا كانت تعجبه أم لا، إذ لم أعد أنتظر شيئًا. في أيّ حال، إنَّ باريس التي أعيش فيها اليوم لا علاقة لها بباريس التي عرفتها، كلّ مساء وحتى الصباح، في هذا الحي، عرفت المونبارناس قبل الحرب، والسان جرمان بعدها. عرفت أجمل فترتين في باريس. لذلك لا أندم على شيء. في أيّ حال، كما تعرفون، نحبّ بلداً ما بسبب مثقّفيه. فرنسا بالنسبة إليّ هي ستاندال، هي لوي فرديناند سيلين. إنَّهما أعظم كاتبين في هذا البلد». ويضيف: «حين وصلت إلى هنا، كان هناك عشر أو خمسة عشر كاتبًا كبيراً في فرنسا. ربّما كان جان جينيه آخرهم أو ربّما جوليان غراك. في تلك الفترة، كنت أنتظر كتاب كاتب ما بنفاد الصبر. كنت أشتريه يوم صدوره».

إذا ما كان قصيري يذكر جينيه، فهناك أيضًا عنصر مشترك معه. فالاثنان لم يسكنا سوى الفنادق، بيد أنَّ جينيه كان يبدّل فندقه في أغلب الأحيان، بينما بقي قصيري في الغرفة عينها. وهو إذ لم ينتقل إلى منزل خاصّ، فلأنَّه لا يريد أيّ شيء خاصّ به. إنَّه يرتعب من فكرة امتلاك شيء ما. لقد عرف العديد من الفنّانين والنحّاتين الذين أهدوه العديد من أعمالهم، وكانوا يعرفون أنّه كان يبيعها في اليوم التالي، لأنَّه لا يحبّ الاحتفاظ بأيّ شيء. بمعنى آخر، ألم يجد قصيري جذوراً ما هناك؟ بالأحرى، لم يبحث عن تجذّر في فرنسا، إذ لغاية لحظاته الأخيرة، بقي يهرب من المجتمع مخلّفًا الجميع وراءه، على الرغم من الاهتمام المتزايد في العالم بالأدب الفرنكوفوني، الذي جعل من قصيري، في السنين الأخيرة، أحد أبطاله الكبار وبخاصّة بعد منحه

الجائزة الكبرى للفرنكوفونيَّة العام ١٩٩٠. لكنَّ الكاتب، مرّة أخرى، أعاد البضاعة إلى البائع، إذ لم يهتمّ بالأمر ليؤكّد شعبيَّته. لم يظهر على شاشة التلفزيون مطلقًا. غالبًا ما رفض إجراء المقابلات الصحافيَّة. كان يقول: «طموحي الوحيد أن تبقى كتبي متوفّرة في الأسواق». لقد تحقَّق هذا الطموح مع إعادة طبع رواياته عند الناشرة «جويل لوسفيلد» بدءًا من العام ١٩٩٣ هذه الروايات (التي تَرجم بعضها إلى العربيَّة محمود قاسم وصدرت في القاهرة) تتيح لنا اكتشاف هذا الكاتب حتى أطراف أصابعه. روائي موسوم، بشدّة، بمصر ـ مسقط رأسه ـ بالرغم من أنَّه عاش بعيداً عنها لفترة طويلة. ليس في الأمر أيّ تناقض، إذ إنَّ الكاتب كان يعود إلى مدينته، بين الحين والآخر. لا يزال بعض أقاربه هناك، من أولاد أخ، وأخت وأولادهما. أمّا من عائلته الأساسيَّة فلم يتبقّ منها أحد.

من هنا كان قصيري يشعر بأنَّه شخص مصري، له بلد. فهو لم يأت إلى فرنسا ليحصل على عمل أو جنسيَّة، بحسب قوله. بل جاء ليدرس. لكنَّه لم يفعل شيئًا سوى القراءة والكتابة. فأنا «كاتب فرنسي».

بيد أنَّ ما يميِّزه عن الكتّاب الفرنسيين هو فرادة أسلوبه كما فرادة موضوعاته. فلكي يحيل الواقع المصري كما هو عليه، كان مضطرًّا لأن يعمل على «إبداع» لغة روائيَّة جديدة «إذ لا أستطيع استعمال تعابير فرنسيَّة صافية. هنا جوهر عملي. أكتب بالفرنسيَّة، بيد أنَّ المناخ ونفسيَّة الشخصيَّة، مصريَّة» حين «تقرؤونني لا تشعرون أبدًا بأنَّني فرنسي أكتب عن مصر».

بدأ الكتابة عن مصر في الأربعينيّات حين نشر مجموعته القصصيَّة الأولى «بشر نسيهم اللّه»، التي تشكّل لوحة مؤثّرة ورائعة عن «المصريين الحديثين». أقاصيص المجموعة كانت موزّعة في بعض المجلاّت المصريَّة الناطقة بالفرنسيَّة، نُشرت في كتاب وتُرجمت في الوقت عينه إلى العربيَّة والإنكليزيَّة. من هنا سبب شهرته في الولايات المتّحدة، إذ أُعجب بها هنري ميلر، ووجد له ناشراً هناك، بالأحرى كان السبب في نشرها.

بيد أنَّ النشر في الولايات المتّحدة بقي بلا غد. فالافتتان بكتابة قصيري بقي، في تلك المرحلة، قصراً على فرنسا، فالناشر إدمون شارلو (الناشر الجزائري الذي أصدر أعمال ألبير كامو الأولى) عرض عليه عقداً لشراء كتبه.

قال هنري ميلر عن مجموعته هذه: «ما من كاتب حيّ كتب بهذا الشكل الآسر، وبهذا الشكل العنيد، حياة أولئك ـ البشر ـ الذين يشكّلون ذلك الحشد المنطوي على نفسه... بالنسبة إليّ يشكّل الكتاب مفاجأة كاملة. إنّه الأوّل من هذا النوع الذي أقرأه منذ أعمال كبار الكتّاب الروس الذين عرفناهم في الماضي».

هذا «البعد الثوري» الذي يتحدَّث عنه ميلر ـ (أي ذلك النوع من الكتب الذي يسبق الثورات والذي يسبّب الثورة، هذا إذا ما كانت لغة الإنسان تمتلك سلطة ما) ـ نجده رزيناً في كتبه اللاحقة، وربّما اختفى في كتبه الأخيرة، وتحديداً في «كسالى في الوادي الخصيب» أو كما في «شحّاذون ومعتزّون» (تحوَّل إلى فيلم سينمائي من إخراج

أسماء البكري). فالعالم الذي يقدّمه يظهر مثقلاً بالكامل عبر « القحط الإنساني الذي يدعو إلى الرثاء ».

صحيح أنَّ كتابه هذا شكَّل « حدثًا » ما يوم صدوره، إلاَّ أنَّه لا يمكن اعتباره « رائعته ». فرائعته الكبرى تبقى كتاب « شحّاذون ومعتزّون ». ومن بين نجاحات كتبه الأخرى نجد « موت المنزل الأكيد » التي نشرت العام ١٩٤٢ في القاهرة وحيث إنَّ عنوانها وحده يصف الأبنية المأهولة في العاصمة المصريَّة و« العنف والسخريَّة » (١٩٦٢) و« موج الصحراء » (١٩٨٤).

تتخيَّل شخصيَّات قصيري أحيانًا وجود منفذ ماء إلاَّ أنَّها تهمله أكثر مما تأخذ به. فاحتمال البؤس، وهو في المخدرات والكسل، التي تلعب دور الملجأ بشكل عامّ. فاللوحة البانوراميَّة التي رسمها قصيري، عبر رواياته عن « البروليتاريا » القاهريَّة، بعيدة جدًّا عن الصور المعتادة التي عرفناها عن الشرق، عند الكتّاب الفرنكوفونيين، فهذا البؤس ليس لديه ذلك السحر الذي نجده عادة في البازار الشرقي.

ألبير قصيري كان كاتبًا بعيداً جدًّا عن أشياء هذا العالم، مع ذلك، نجد أنَّ أدبه ذو راهنيَّة حارقة، لعل موته يعيدنا إلى قراءته، إذ نحن أمام خامة كبيرة تناساها الجميع، ربّما لأنَّه نسي نفسه في الأصل.

يوكو أوغاوا:
الغليان الغامض

«حوض السباحة»، رواية أولى (على حدّ علمنا) تترجم للكاتبة اليابانيَّة يوكو أوغاوا إلى العربيَّة (ترجمة بسام حجّار، دار الآداب، بيروت) والروائيَّة «الشابّة» (مواليد العام ١٩٦٢) واحدة من أبرز الكاتبات اليابانيّات الجديدات اللواتي لم يعدن «نكرة» في مجتمع إمبراطوريَّة الشمس، وهي تنتمي إلى جيل الحساسيَّة الجديدة، الذي أعقب ذلك الجيل العملاق، الذي صنع مجد الآداب اليابانيَّة في العالم بأسره. حازت يوكو أوغاوا جائزة «أوكو تاغاوا» (أهمّ جائزة أدبيَّة يابانيَّة) عن كتابها «الحمل» (الذي من المفترض أن يصدر أيضًا في ترجمة عربيَّة عن دار الآداب) مثلما تُرجمت أعمالها إلى العديد من اللغات الأخرى. كما أنَّه أول كتاب للروائيَّة اليابانيَّة، يحمل اسم

« رواية »، بعد أن كانت أصدرت كتبها الثلاثة التي سبقته، تحت لافتة « سرد »، بيد أن هذه الكلمة (سرد)، قد تبدو غريبة بعض الشيء، إذ تتركنا، وعلى العكس من الواقع، نعتقد أنَّها تخبِّر قصصًا حقيقيَّة. على كلٍّ، ثمّة قصص حقيقيَّة تبدو واقعيَّة، اخترعتها الكاتبة، كي توصل إلينا التالي: « علينا الانطلاق من المتخيَّل كي نتلمَّس الواقع ».

تدور « الحمل » حول راوية بدأت، ومنذ بداية فترة حمل أختها، بتسجيل أقلّ التحوُّلات الجسديَّة التي تعتري هذه الشقيقة في دفتر ملاحظات. وعندما تعود هذه الأخيرة، لتجد شهيَّتها الكبيرة بعد أن ذهبت فترة الغثيان، تبدأ بأن تحضّر لها هريسة الفواكه والعصير.. وشيئًا فشيئًا تبدأ قشرة الفاكهة ولبّها بالامتزاج داخل روحها، عند هذا الغليان الغامض للمادّة التي تكون في طور هضمها. بموهبة نادرة، تدفع يوكو أوغاوا، هوس هذه الرغبة التي لا يستطيع القارئ إلاَّ أن يشعر بنتائجها. « الحمل »، سرديَّة تقف ما بين السخريَّة والقساوة، تقع على حافّة الهاوية حيث الحياة تهدِّد بأن تكبّل الموت.

هذه المناخات الداخليَّة حاضرة دائمًا في روايات يوكو أوغاوا، أيّ لا تشذّ « الروايات » عن مجمل أعمالها « السرديَّة »، من حيث تلك الجماليَّة المنجزة، أي بعيداً عن البساطة المستعارة عبر تلك التعرّجات الواضحة، كي تقطعها بوضوح، لأنَّ القسوة والهوس يعرفان جيِّداً كيف يوجزان ذلك. هذا الإيجاز، في جماليّته، تلحظه أيضًا بقولها: « من الصعب بالنسبة إليّ أن أصف البشر في حين أنَّني أتفاداهم، ألتفّ عليهم، إذ لا أسماء لهم، لا حياة، يخرجون من لا مكان كي يحضروا قليلاً في رواية ما ».

في «حوض السباحة»، تقدِّم إلينا الكاتبة واحدة من تلك الروايات الحميمة، «المينماليَّة» (إذا جاز التعبير)، التي تتوافق جيِّداً مع عذابات المراهقة: إذ تحيا الراوية الشابّة، حياة بلا فرح في ميتم يديره والداها، هذا الميتم الذي يتميَّز بالرتابة القاهرة، بهذه اللحظة المنسيَّة. تبدو الراوية هنا وكأنَّ أحداً قد سرق منها طفولتها، إذ عليها أن تعيش الحياة الجماعيَّة والقاسية ذاتها التي يحياها زملاؤها في هذه المؤسّسة. إلاّ أنَّ هذه الرماديَّة، تضاء ذات يوم، بوجود جون، هذا المراهق الجميل، المهووس بالغطس، الذي تتأمَّله وهو على حوض السباحة، كما بوجود ريبه، التي تفتعل ما يعذّبها.

تسبر الرواية وتقبض، بدون أيّ تحفُّظ، على النبضات الأكثر تعباً وقلقًا. كتاب يتردَّد بين الطهرانيَّة والانحراف، بين البراءة والتأمُّل، من هنا، تتسمَّر المراهقة في هذه الصفحات، عبر هذه اللا قرارات الأليمة، كما في لا قدرتها على إعطاء معنى للحياة. عبر هذا الهامش، تجد يوكو أوغاوا الكلمات الصائبة كي تصف المراهقة، كي تصف هذا العالم ذا الانحراف البريء، حيث الكبت والرغبة والبحث عن الطهرانيَّة والقسوة والاكتفاء الذاتي. أي أنَّها أشياء تستطيع، في كلّ لحظة، أن تتشكَّل بعيداً عن كلّ أخلاقيَّة، مثلما تستطيع أن تقود القدر إلى الأفضل أو إلى الأسوأ.

منذ الصفحات الأولى، نشعر بأنَّ لا شيء غير عادي في هذه «الرواية»، إذ إنَّ الأمكنة ملوَّنة بغرابة ما، كما في «الحضانة» في كتاب «الحمل» حيث الممرّضات يجتمعن مثل نقاط المياه، لغاية اكتشاف

البقع على قمصانهنّ البيضاء.. تتحوَّل الموادّ مثل قطعة اللحم هذه، المنزوعة من جرَّاء حادث عمل تافه، كما ترويه في كتاب « البنصر » والتي تأخذ بعداً آخر، حيث الصورة الوحيدة التي تبقى هي صورة المصراعين الصغيرين، مثل زهرة شجر الكرز، الناعمة مثل فاكهة ناضجة.

تلعب الأيروسيَّة عند يوكو أوغاوا، دورها بالتأكيد، (تأمُّل الفتى على حوض السباحة)، لكنَّها إيروسيَّة منحرفة، جامدة مثل سفح حوض السباحة، حيث « يتَّحد » العشّاق. بيد أنَّ الروائيَّة لا تعالج ذلك، عبر شخصيَّات تتمتَّع بحريَّة الاختيار، وإنّما مع « دمى » فقيرة، مبلَّلة برغبة مغناطيسيَّة، مستلبة.

إزاء هذا، تبدو يوغو أوغاوا، كاتبة، أو بالأحرى، ساحرة البساطة والبلبلة، إذ يدهشنا أحياناً هذا التوتّر الفجائي، لبعض المشاهد. حين لا شيء، عبر القراءة، يبدو غريباً، إن لم يكن هذا الميلان الخفيف، هذه العبارة التي ترنّ بغرابة مثل هذه الضجّة التي تقطع الهواء، المتثاقلة عبر تخمينات الراوية.

ثمّة فضاء مقلق يتموضع في كتابة أوغاوا. تتراءى الأشياء والأمكنة والشخصيَّات وكأنَّها موسومة بنوع من تساوي الحدّين، فالقصص العاديَّة تتحوّل إلى حكايات قاسية. كما لو أنَّ البراءة التي نجدها في بداية الحكاية كما بساطة الكلمات وهدوء بعض المقاطع، لم تكن هنا، إلا لتجعلنا نرتبك أكثر ولتجعلنا ننزلق أكثر وبشكل خفي، إلى عالم يقف بين الخيال والفانتازيا. توثّقنا الكتابة، من دون أن نستطيع الإمساك بها، ولكنَّنا مع ذلك، نشعر بألفة مقلقة وغريبة.

«حوض السباحة» رواية الضعضعة والتوهان: «كنت أشعر بأنَّ الكلمات الأبسط تأخذ في فمها عمقًا مظنونًا...» حوض السباحة، تفرض كتابة حيث الحياء والصمت والرقّة، نقول أشياء أكثر من الكلمات. تمامًا كما في رواية «مسيرة مينا» (الصادرة في ترجمة فرنسيَّة عن منشورات «أكت سود» في باريس).

تروي «مسيرة مينا» قصّة الفتاة توموكو، البالغة ١٢ عامًا، وهي تعيش مع والدتها في مدينة أوكاياما. فمنذ أن أقعد المرض والدها، وقتله في ما بعد، حتى أصبحت الحياة اليوميَّة حياة على قدر كبير من الصعوبة: توجّب على والدتها أن تعمل بشكل مزدوج. ولتتقدَّم في مسيرتها أُرسلت لتنهي دورة تدريبيَّة في شركة بطوكيو لمدّة عام. إزاء ذلك أُرسلت الشابّة توموكو لتعيش عند بعض أفراد العائلة التي تقطن «على بعد ساعتين في القطار» فوق مرتفعات مدينة «أشييا».

شكَّلت هذه السنة الدراسيَّة التي قضتها المراهقة الشابّة عند أقاربها اكتشافًا على أكثر من صعيد، إذ تعرَّفت إلى فضاء جديد مختلف عن الفضاء الذي كانت تعيش فيه، كما بدت رحلتها أشبه برحلة تعليميَّة استفادت منها لتغرف العديد من المعلومات التي لا تُحصى «والمراجع» المختلفة التي وسمت، في ما بعد، حياتها كفتاة راشدة. في واقع الأمر، سرعان ما نكتشف، عبر القراءة، أنَّ الراوية ـ في الكتاب ـ التي تقصّ علينا سيرة توموكو، ليست سوى توموكو نفسها بعد مرور ثلاثين سنة من هذه الحوادث التي عاشتها. من هنا لجوؤها إلى استعراض ذكرياتها بحنان وهدوء وكآبة، وإن كانت ما زالت تحتفظ بهذه النظرة الساذجة، المليئة بالحيويَّة، الفجائيَّة، أي تلك النظرة الخاصّة بالأطفال.

ما إن تصل إلى مدينة أشيبيا حتى تبدأ «الاكتشافات الخارقة» التي تسحرها. كان خالها، البهي الطلعة، الأنيق، المبتسم، ينتظرها، بفارغ الصبر، في محطّة القطارات مستنداً بظهره إلى سيّارته الفاخرة. وحين تدخل إلى منزل العائلة سرعان ما تبدأ الإثارة بالتصاعد لتصل إلى ذروتها، إذ تكتشف هذا المكان المليء بالأثاث الفاخر، لدرجة أنَّ عينيها تاهتا لأنَّها لم تعد تعرف أين تنظر، وبخاصّة إلى هذه «التفاصيل الأوروبيَّة» العديدة، التي كانت تكتشفها للمرّة الأولى في حياتها.

في مزيج الثقافات هذا كانت تكمن أولى الدهشات التي شعرت بها توموكو. الجذور الألمانيَّة البعيدة عبر «خلاسيَّة» خالها والجدّة روزا (والدة الخال) التي كانت غادرت مسقط رأسها منذ عقود. هذه الخلاسيَّة التي جعلتها تدخل إلى عوالم سحريَّة، غريبة عنها بشكل تامّ. كان هناك أيضًا بوشيكو، فرس النهر، القزم، الضخم الجسد، الذي أُتي به من ليبيريا منذ ثلاثين سنة، والذي كان يسكن الحديقة الكبيرة. وبالتأكيد نستطيع أن نضيف إلى ذلك كلّه، ابن خالها الذي يحضر بظلاله ما إن يرسل برسالته من سويسرا حيث كان يكمل دراساته.

وبعيداً عن هذه الاعتبارات الجغرافيَّة، كانت توموكو تشعر بالحشريَّة والإثارة من مهمّات كلّ شخص من الأشخاص الذين يعيشون تحت سقف هذا المنزل الكبير. كل واحد منهم كان يشكّل عيّنة متفرِّدة عن الأخرى، إذ استطاع أن يشكِّل مكانة خاصّة به، لم تتحرَّك منذ سنين. هناك السيِّدة يونيدا، التي تجيد القيام بكلّ شيء، والتي تبدو

وكأنَّها تدير شؤون الجميع وتسهر على راحتهم. ثمّة تواطؤ بينها وبين الجدة روزا، شبيه بذلك التواطؤ الذي نشهده عادة بين أختين توأمين. هناك أيضًا الخالة التي تغلق على نفسها في المكان المخصَّص للتدخين، لتشرب الويسكي ولتقرأ بدون توقُّف، والتي لا يزعزعها أيّ شيء أو يثيرها أيّ حدث خارجي، ليقطعها عمّا كانت تقوم به. الخال الذي كان يغيب لأسابيع من دون أن يشعر أحد بالقلق عليه من جرّاء هذا الغياب. أشخاص مسمَّرون في أمكنتهم، وهم بذلك يشبهون رقعة شطرنج حيث كانت استراتيجيَّات البعض وخطط البعض الآخر تشذّ عن نظرة توموكو المحتارة، والتي كانت تحلِّل كلّ ما تسمعه وتراه. وبالرغم من كلّ هذه الأجواء الغريبة، كانت توموكو تشارك نسيبتها مينا، التي كانت تكبرها بعام، بعض هذه «اللحظات ذات العاطفة الكثيفة». كانت مينا ذات صحّة معلولة، تعاني مرضًا في الجلد الذي يغطّي عظامها الطريَّة، إلاَّ أنَّها كانت على قدر كبير من الرشد والنضج، تقرأ الآداب الأجنبيَّة وتكتب القصص التي تخبِّئها داخل علب الكبريت.

تقدَّم لنا يوكو أوغاوا، رواية كبيرة ـ هذا أقلّ ما يقال فيها ـ ذات أحاسيس تتوزَّع ما بين المحسوسيَّة والحميميَّة. فهذه الإنسيابيَّة في الكتابة تتمركز حول قدرتها في الوصول إلى قلب النبض وعصبه من دون اللجوء إلى بديهيَّات قد تعطب العمل الروائي. إلاَّ أنَّ الكتابة هنا أكثر تقدُّمًا، أكثر تمركزًا، أكثر دهشة، حيث يؤكِّد ذلك كلّه قدرة الروائيَّة لا «على التطوُّر» بل لتكون واحدة من أهمّ كتّاب (وكاتبات) الإمبراطوريَّة اليابانيَّة. هذه الإمبراطوريَّة الحاضرة بشكل من الأشكال في كتابها، إذ إنَّ أوغاوا تتعرَّض هنا، وللمرة الأولى في كتابتها، إلى مفهوم

الغربة والأصول، من خلال عودتها إلى فضاءات الطفولة التي تسيّج بها روايتها.

سياج يأتي في البداية عبر الذكريات التي تستطيع أن تتخطَّى السرد الأفقي ـ تماماً كما عرفنا ذلك في أعمال هاروكي موراكامي (قد يكون الأمر غير مستغرب فيما لو عرفنا أنَّهما درسا في الجامعة عينها) ـ لتصل إلى ما يمكن تسميته بالكتابة الشفّافة، لكنَّ ثمّة كثافة بين السطور لا يجيدها إلاّ من يبحث عن هذا الجانب الآخر من... الذكريات، عبر تخلِّيها عن لعبة المقارنات ـ (وإن كانت موجودة وبخاصة في ذلك المشهد الذي يصور نقل الألعاب الأولمبيَّة على شاشة التلفزيون)، لتكتب هذا الصمت الذي يغلِّف كلّ شيء. ربّما هو أيضاً صمت هذه السرديَّة التي تقف ما بين السخريَّة والقساوة، لتقع على حافة الهاوية، حيث الحياة تهدِّد بأن تكبّل الموت.

ماركو فيراري:
ثورة القرنفل

حين بدأت منشورات «ألف ليلة وليلة» الفرنسيَّة مشوارها في عالم الكتب، أخذت على عاتقها تحقيق همّين، لجذب القارئ: الأوّل، يكمن في عدم تخطّي سعر الكتاب العشرين فرنكًا فرنسيًّا، والثاني تقديم بعض النصوص المجهولة أو غير المنشورة سابقًا باللغة الفرنسيَّة.

اليوم، وبعد هذه السنين، نجح المشروع، حيث قدَّمت الدار العديد من الأسماء والنصوص، التي كانت تقع في النسيان، أو التي تآكلها الغبار لنكتشف كتّابًا يشكّلون، بالفعل، حالات مميَّزة في دنيا الأدب والثقافة.

من هذه الإصدارات مثلاً رواية الكاتب الإيطالي ماركو فيراري «إلى الثورة في سيّارة بقوّة حصانين»، وهي الأولى له التي تنقل إلى

اللغة الفرنسيَّة. والكاتب، الذي يعمل كصحافي أيضًا، من مواليد العام ١٩٥٢ في مدينة «لا سبيزيا». عاش فترة من حياته متنقلاً بين فلورنسا وروما وميلانو وباريس، قبل أن يعود نهائيًّا ليقيم في مسقط رأسه.

أصدر في العام ١٩٨٨ روايته الأولى، بعنوان «تيرينو»، وهي أشبه بمنمنمات تاريخيَّة تدور أحداثها في جزيرة توسكانة خلال فترة سقوط نابليون ونفيه. روايته الثانية، صدرت العام ١٩٩٤ بعنوان «حلم تريستان»، وتدور أحداثها في إِحدى جزر المحيط الأطلنطي، التائهة، التي يغطّيها الجليد.

موضوعة البحر، نعود لنجدها في روايته الثالثة «فندق المحيط الكبير» وهي أشبه بتحيَّة إِلى ذلك العصر الذي بدأت فيه البواخر اجتياز المحيطات.

روايته الرابعة التي نحن بصددها حاليًّا تبتعد عن البحر وهواجسه، لتنحو إِلى كتابة «تاريخ»، هو تاريخ «ثورة القرنفل» البرتغاليَّة، بصفتها «إِحدى آخر الثورات الرومنطيقيَّة في العصر الحديث»، لذلك تدور أحداثها كلّها على اليابسة، وفي غير بلد أوروبي. لكن كيف كان مشوار هذا الإِيطالي، ليصل إِلى لشبونة؟

يقيم الروائي الإِيطالي ماركو فيراري، في روايته «إِلى الثورة في سيّارة بقوّة حصانين» وزنًا أكيدًا للفعل والحدث، الذي وصفه المخرج السينمائي الفرنسي الراحل، فرانسوا تروفو، ذات يوم بالقول: «في عمليَّة الإِبداع، على كلّ شيء أن يشبه أغلى ما لدينا في هذه الحياة».

لأن الكاتب الموهوب بخاصيَّة «السخريَّة الذاتيَّة» (أي أن يسخر من نفسه) يستطيع وحده أن يضع على مسرح الأحداث أغلى سنوات حياته، وأن يردم رغبته في التماهي مع جيل مهزوم بهذا الشكل متجنِّبًا، وبشكل كبير، جميع أنواع الأفخاخ التي تنصبها «الكليشيهات» عادة.

في ذهابها «إلى الثورة»، لا تتأبَّط شخصيّات ماركو فيراري السلاح، كذلك هي جاهلة بصراخ الحرب، كما أنَّها لا تقترب بتاتًا من «لحى» أميركا اللاتينيَّة الأسطوريَّة، فهم يشكِّلون جزءًا «كثير الإنسانيَّة» من عصر يبدو فيه المتخيَّل أكثر شرعيَّة من واقع هو ضحيَّة أسطورة الإنتاجيَّة.

يأخذنا فيراري معه إلى السبعينيّات، إلى تلك السنوات العابقة، بكثافة، بروائح الالتزام السياسي والاجتماعي، ذلك الالتزام الذي أنتج العديد من التغييرات المعبِّرة عن مستوى العمل الجماعي والفردي. فسيرورة تلك الحقبة، العالميَّة، كانت تطرح سلسلة من المشكلات. كما كانت تغذّي كميَّة كبيرة من الفرضيات التي بإمكانها أن تتحوَّل إلى «عصيان» ضدّ «وضع راهن» يجهل توقُّعات الأجيال الشابّة. فالتاريخ ليس دائمًا عبارة عن تعاقب مفروض من الأحداث. لأنَّ هذه السنوات العشر الأخيرة من هذا القرن التي شوَّشت وقلبت مؤسّسات ما بعد الحرب وتنوُّعاتها ما هي سوى إنتاج سياق طويل من التشكُّل. بهذا المعنى، وإن كان هذا الأمر يبدو منطقيًّا، نستطيع أن نعود في رحلتنا إلى الوراء، إلى هوغو بال وأندريه بروتونا، إلى تلك الثغرة التي فتحها

الروائيون والسورياليون في جدران قلاع وحصون الامتثاليَّة. وإذا أردنا أن نخصِّص رحلتنا في الأحداث التي أثَّرت أكثر من غيرها في حركات الحشود في تلك السنوات، ربّما يكفينا فقط أن نتذكَّر الثورة الكوبيَّة وحركة تشي غيفارا وسيرورة حركات التحرُّر الوطني في أفريقيا والثورة الثقافيَّة في الصين وأيار ٦٨ في فرنسا، ونضال الشعب الفيتنامي الذي تحرَّك من أجله ملايين الأشخاص في العالم بأسره.

صحيح أنَّ كلّ تلك الأمور لا تظهر بشكل مباشر في رواية ماركو فيراري، لكنَّها ليست غائبة عنها لأنَّ تطوُّر الشخصيّات و« ثورة القرنفل » يحدِّدان موقعهما في هذا السياق. إذ يقرِّر ذات يوم الشابّان فاسكو وفيكتور، بطلا الرواية، أن يوجِّها تحيَّة إلى يوم ٢٥ نيسان من العام ١٩٧٤، أي في اليوم الذي وُضع فيه حدّ لـ« الدكتاتوريَّة السالازاريَّة » في البرتغال. فتفتّح تلك الحقبة يُظهر أنَّها كانت منذورة لتحقيق جميع أحلامها في الحرّيَّة، وعنها. ومن هنا، قرارهما بالذهاب إلى هناك وتوجيه هذه التحيَّة.

قد تكون هذه التحيَّة، في واقع الأمر، تحيَّة ماركو فيراري نفسه، إلى « ثورة القرنفل ». فعلى بعد عشرين سنة ومن خلال أسلوب متمكّن بشكل ملحوظ، يبحث الروائي داخل متحف الأحلام، وينطلق إلى الثورة، على متن سيارة « 2CV » الأسطوريَّة. لذلك، ليس من قبيل الصدفة أن يذهب في سيارة كهذه، لما تحمله من حنين وأحلام. ومن خلال تعاقب الأصوات والصور، ومن خلال الظروف والأحداث، حيث ينبع منهما أنين الأرواح الضائعة في عالم عدواني، بالإضافة إلى حماس

فيكتور وفاسكو الجنوني الذي يلامس الكاريكاتور أحياناً، نجد أنَّ مسار هذه الرحلة الطويلة يأسرنا بقوّة، وبخاصّة أنَّنا نعيش في نهاية هذه العشريَّة المليئة بالأحداث، هذه العشريَّة التي تتشكَّل بلا أبطال وبلا منتصرين.

في رحلته هذه، لا يحاكم الكاتب أحداً، بل إِنَّه ينجح في البقاء على الحياد، وما الأفكار المطروحة سوى إِحالات على حالات أشخاصه النفسيَّة، تماماً كما يقول فيكتور في الرواية: «لم يعد هناك من حلم يستوعب رتابة زمن لشبونة، يستوعب الزنجار الذي يحنّ للأصفر والصلصال (...) إِنَّ الارواح مذابة بالفتوحات، وهي تسيل من اليقظة غير المنتظرة (...) كان نعاس لشبونة أشبه بصوان وبملاذ مأسوي (...) أمّا الآن فأنا أشعر بطعم الحرّيَّة القوي أكثر من كونه مذاقاً يسبّب القلق...».

وفي خضمّ هذه الجمل التي تكافح «من أجل معركتها الخاصّة» التي تكافح «في سبيل أن تغزو حلمها الخاصّ»، نجد هؤلاء الأشخاص وهم يزرعون حسّهم «الفاقع» لمزاج، يستطيع هو وحده أن يعود إِلى صور الطفولة، وأن يردم ثقب التاريخ الأسود، لأنَّ «الحقائق الموزَّعة لم تجرؤ بعد أن تخاطر بنفسها».

يبدو ماركو فيراري في روايته هذه، وبالإِضافة إِلى كونه كاتباً جيّداً، سائقاً جيِّداً، يعرف كيف يسيطر على سيّارته، وكيف يستنفد قواه، لأنَّه يعلم أن لا أحد ينتظره عند خطّ الوصول. ألم يقل فاسكو: «أشعر أنَّه من المتعذِّر الوصول إِلى لشبونة، ولندن تاهت بدورها، أمّا باريس فقد أُقصيت بعيداً...».

رحلة فاسكو وفيكتور، هي أكثر من رحلة إلى بلد انتصرت ثورته السلميَّة. إنَّها رحلة إلى ذاكرة، ترفض اللجوء إلى الأسطورة وإلى القصص البطوليَّة. لأنَّها ذاكرة التاريخ. فالتاريخ يكون أحياناً رومنطيقيًّا، وما «ثورة القرنفل» إلاّ آخر الثورات الرومنطيقيَّة في هذا العصر، التي يرويها لنا ماركو فيراري بمزاج وسخريَّة، عبر شابّيه، اللذين يقرِّران ذام يوم الانطلاق من باريس ليركبا قطار التاريخ، من أجل دفن آخر الدكتاتوريين. وإذا كان طريق التاريخ مليئاً بالمآسي أحياناً، فغالباً ما يكون الهزل واقفاً عند موعد الوصول.

أروندهاتي روي:
الباليه الشيزوفريني

ببطء، ببطء شديد، يكشف محيط الآداب الهنديَّة عن نفسه أمامنا. قد تكون هناك مئات الأسباب وراء هذا البطء، أبرزها غزارة اللغات والثقافات المحلّيَّة التي تدور حول القاعدة السنسكريتيَّة. قد تكون محلّيَّة وفقًا لتقسيم السلّم الهندي، فهذا أمر مفهوم، إذ إنَّها موزَّعة على عشرات ملايين الأشخاص. حشد من اللغات، كما حشد من الكتابات (لا تقلّ عنها)، حتى ولو لم تكن الكتابة، حتى اليوم، في الهند، تشكِّل الدعم الوحيد للعمل الأدبي. ربّما كان الغنى المتعدِّد، أحد عوامل الزيادة في الضرر، كما أنَّ التنوُّع «يُصدر» بشكل سيِّئ. فالهند تبقى، دائمًا وأبدًا، أمراً معقَّداً جدًّا، علينا، كي نقترب منه، البحث عن أسهل الطرق.

أسهل هذه الطرق، تلك التي تمرّ عبر اللغة الإنكليزيَّة، التي حلّت، منذ القرن التاسع عشر، محلّ اللغة الفارسيَّة، بصفتها لغة النخبة. لكن، وبشكل معاكس لهذا الأمر، كانت اللغة الإنكليزيَّة، أفضل العوامل المساهمة في انتشار الأفكار القوميَّة والوطنيَّة: غاندي كان يكتب بالإنكليزيَّة، كذلك سري أورو بيندو. بدوره، كان طاغور يعيد ترجمة نصوصه من اللغة البنغاليَّة. هناك أيضًا نارايان ومورخرجي وحتى أنيتا ديزاي. أي كما كلّ القسم الأكبر من الكتّاب الهنود الذين نجحوا في حفر مكانة لهم، بالقرب من الجمهور الغربي (قبل أن يصل للجمهور العربي)، وهذا أمر يعطينا بدون شكّ فكرة وتقديمًا خاطئين، إلى حدّ ما، عن أدب شبه القارّة تلك. إذ قد نجنح في تعميم أفكارنا حول الهند بأسرها، في حين أنَّ الذي أمامنا، لا يشكّل سوى جزء صغير من تلك البقعة الجغرافيَّة، أي ذلك الجزء الذي يصدر عن الطبقات الحاكمة، المنفتّحة على الحداثة وعلى التأثيرات الثقافيَّة الغربيَّة، أي هند التمزّق بين القديم والجديد، بين التقاليد الحياتيَّة الاجتماعيَّة القديمة وبين متطلّبات الكائن الفرد. ففي حين تتيح لنا الكتب إمكانيَّة اكتشاف المختلف، الغريب، وجه البشريَّة الآخر، نجد أنفسنا نسرع نحو ما هو قريب، نحو ما يشبهنا، إذ إنَّ طريقنا إلى الهند يمرّ دائمًا عبر أوكسفورد.

قد تنطبق هذه الملاحظة على أولى رواية للكاتبة الهنديَّة أروندهاتي روي، التي عرفت يوم صدورها نجاحًا ساحقًا في بريطانيا، والتي حازت عليها، جائزة البوكر للعام ١٩٩٧. كانت روي، يومها، في السابعة والثلاثين من العمر، لم تكن قد غادرت بعد مسقط رأسها،

وقد شكّل كتابها، في تلك السنة، الحدث الأبرز في عالم النشر، إذ حصلت على أكثر من مليون دولار ثمنًا لحقوق روايتها الأولى هذه، وذلك عبر الترجمات العديدة التي نُقل إليها الكتاب.

قصّة أروندهاتي روي كانت قد بدأت العام ١٩٩٢، حين اشترت هذه السينمائيَّة الشابّة ـ والتي كانت تعطي بعض الدروس في الأيروبيك، في مناسبات متفرِّقة، لزيادة دخلها ـ آلة كومبيوتر، لتغلق على نفسها باب غرفتها، طيلة ساعات يوميًّا، من دون أن يعرف أحد، لا زوجها ولا شقيقاتها، ما كانت تفعله. هي نفسها قالت فيما بعد، إنَّها لم تكن واثقة ممّا تكتبه «فجأة خرج الكتاب من الماكنتوش، كغيمة غطّتني».

بيد أنَّ أرونداتي روي تسخر من هذه القصّة برمّتها، فهي تقول، (في مقابلة مع صحيفة «ليبراسيون» الفرنسيَّة، حين صدور الطبعة الفرنسيَّة من الكتاب) إنَّه كان عليها «أن تكتب هذه الرواية» لأنَّها تشكِّل مرحلة مهمّة في حياتها، حياة هذه الهنديَّة التي لا تشبه حيوات أخرى. إذ كانت هربت من منزل ذويها وهي في السابعة عشرة من عمرها، كي تعيش في العاصمة. من هنا، الصفات العديدة التي أُلصقت بها: «متمرّدة»، «نسويَّة»، «خطرة»، «ثوريَّة»... إلاّ أنَّ الكاتبة ترفض جميع هذه الصفات، من خلال هزّها لكتفيها ساخرة.

حين قرأ الناشر الهندي المخطوط، تيقّن أنَّه أمام حدث أدبي، فانتشر الخبر ليتهافت عليه الناشرون، في كلّ من بريطانيا والولايات المتّحدة. وما إن صدر، حتى شكل حالة فريدة، ليس في عالم النشر

فقط، وإنّما في عالم الأدب أيضًا. إذ إنَّ الرواية تملك جميع الصفات الكبيرة التي تؤلِّف رواية كبيرة، حتى ولو كان ذلك على الطريقة الغربيَّة. إذ بفضلها، نجد أنفسنا عندها، أي وبشكل أدقّ، نجد أنفسنا في إحدى قرى كيرالا، تلك المقاطعة الواقعة على رأس الهند الجنوب ـ شرقي، مقابل بحر عُمان. وكيرالا هذه، تملك تلك الخاصّيَّة المميزة، التي تلعب دوراً كبيراً في رواية أروندهاتي روي، إذ إنَّها تُحكم وتُسيّر من قبل الشيوعيين الذين تسلَّموا مقاليد السلطة فيها عقب انتخابات حرّة. لكنَّهم شيوعيون على الطريقة المحلّيَّة، تلك الطريقة التي كانت سائدة في الماضي، أي أنَّهم «أولترا» ماركسيين في أطروحاتهم وحريصون جداً على عدم شقلبة النظام البطريركي العائلي بشكل جذري، كما عدم شقلبة تراتبيَّة الطبقات، أي لا شيء حتى الآن يدفعنا لكي نكون «غرباء» عن تلك الأجواء.

تروي لنا «إله الأشياء الصغيرة» دراما بورجوازيَّة، كأنَّها تعيد تذكيرنا بكتاب «انهيار منزل أوشير»، بيد أنَّ المنزل يقع هنا، في بلاد الرياح الموسميَّة، وآل أوشير هم هنا، آل كوشاما، وهم من المسيحيين السريان ذوي الأصل السوري، وقد تغربنوا «بشكل منطقي». كان الجدّ، عالم حشرات جلالته، والعمّ شاكو، تلقّى دروسه في أفضل الجامعات الإنكليزيَّة، حيث التقط، هناك، المثاليات الماركسيَّة والليبيدو الإقطاعي، الذي وقعت ضحيَّته عاملات معمل معلّباته للتوابل، وزوجته التي غادرته، بعد أن أنجبت له ابنة وحيدة، هي صوفي مول، لؤلؤة فضائل التصلّب البريطاني. أمّا باقي أفراد العائلة، فهم الجدّة ماماشي، وهي امرأة مضطهدة، تعرَّضت لكلّ أنواع تقاليد الحياة

الاجتماعيَّة، والعمّة بيبي كوشاما، التي حوّلت، إلى حقد وخبث، حبّها المستحيل الذي كانت تعيشه وتكنّه لأب كاثوليكي إيرلندي. هناك أيضًا الأمّ، آمو، الجميلة والشابّة والحنونة، التي تزوَّجت باكرًا من سكّير بنغالي، وقد عاد بعد طلاقه، إلى منزله العائلي، بصحبة ولديه، كي يدفن فيه، ما تبقّى له من حياته التي انتهت.

هناك أيضًا التوأمان، راحيل (الابنة) وإستا (الصبي)، المختلفان جسديًّا، لكنَّهما يشتركان في الهويَّة. يفكِّران ويحسّان، الواحد عبر الآخر. كانا في الثامنة من عمرهما حين بدأت المأساة التي تدور الرواية حولها وتنتظم. مأساة، دمّرت ـ عدا الحيوات المختلفة ـ كلّ الصرح العائلي. ومن هنا، قد يكون من المستحيل أن يضيف المرء كلمة عن هذا الحدث، من دون أن يحطّم «الزنبرك» الذي تشدّه الكاتبة بمهارة فائقة.

منذ البداية، نعرف أنَّ هذه القصّة ستنتهي بشكل سيِّئ، إذ تقول لنا الكاتبة، إنَّ الشخصيَّة الرئيسيَّة آمو، ماتت وهي في الواحدة والثلاثين من عمرها. صوفي مول، الإنكليزيَّة الصغيرة، تُقتل بدورها. والتوأمان اللذان لا يفترقان، يفترقان في النهاية إذ يفقد الأوّل النطق والثاني يصبح بدون إحساس. لكنَّ الروائيَّة، لا تعطينا المعنى النهائي لهذه البنية المبيّضة المتكلِّسة، شيئًا فشيئًا، إلاَّ بعد انحرافات ومواربات إذ لا تعرف سبب الزلازل إلاَّ بعد أن تنقب الدمار.

فطريقة قصّ الحكاية هذه، واللعب على أعصاب القارئ، وإقامة العقد والحبكات المتسلسلة، تظهر فنًّا حكائيًّا استثنائيًّا. كذلك تظهر

بناء ونبرة جديدين. ولا نلتقط مشروع الكتاب، إلاّ بعد انتهائها من تطرز «كانفا» الذكريات، المؤلّفة، من ذهاب وإيّاب لا يتوقّف في الزمان والمكان.. من هنا، ليس من المستغرب أن تكون روي، قد استفادت كثيراً من التقنيات السينمائيَّة، كما من مناخات نابوكوف، الذي يحضر عميقًا في الرواية. بيد أنَّ روائيَّة كبيرة، أيّ كاتبة ممتلكة لأسلوب خاص، لرؤية خاصّة، يتناغمان مع بعضهما البعض. فـ «إله الأشياء الصغيرة» رواية قابلة لأن تشغف الجمهور العريض، من دون أن تتنازل عن متطلّبات الفنّ الأدبي. وهذا أمر نادر دومًا في الكتابة الأولى، حتى لتشعر بالحذر. فالصفحات الأولى، لامعة جداًّ، ومليئة بالابتكار وبالتقطيع الإيقاعي، وموزَّعة بشكل كامل، ما بين العام والخاصّ، حتى لتظنّ أنّ ثمّة تمارين أسلوبيَّة. لكن ما بين واقعيَّة التفصيل وإغواء المتخيِّل، ما بين التخطيط الفكاهي والخلاصة التاريخيَّة، ما بين الصورة التي تصيب هدفها والصورة التي تدفعنا إلى الحلم، تجرنا روي إلى قصّتها من دون أن نستطيع مقاومتها. هل أنَّ ذلك ناتج، في الواقع، عن متعة القراءة؟ نادراً ما نجد في كتاب، تلك المتعة الكتابيَّة، كما لو أنَّ الروائيَّة، لا تسرّ من نفسها فقط في حب رواية القصص، بل كانت تبعد تنويعاتها للنبرة من دون توقُّف كما تنويعها للزاوية التي تقترب منها، وتصوب منها.

ثمة أغان في «إله الأشياء الصغيرة». ضحكات أطفال ولوحات حميمة وحوارات غريبة وحكايات خرافيَّة ومقاطع من أوديسيه هزليَّة، وقصاصات قصائد. لكنَّ هناك أيضًا تحليلات سياسيَّة حول بلد معلق بين عنف الحرب ورعب السلام. ثمّة خوف من التناقضات الاجتماعيَّة

والعاطفيّة والثقافيّة التي تمزق كلّ نسيج الهند المعاصرة: اختلاف الشعوب، الطوائف المتواجهة، وأيضًا الدول العديدة والقرى والعائلات.

من الجميل أن تتطلّب هذه الرواية، الروائيّة جدًّا، المتسارعة والفكاهيّة والمثيرة للعواطف والساخرة والحارة، تتطلّب قراءة خاصة بصفتها أيضًا حكاية ليس لها أيّ درس أخلاقي. حكاية، راحيل وإيستا، التوأمان المختلفان والمتماثلان، المفترقان وغير المفترقين في آن، الملاكان والشيطانان، الواقعيان والحالمان، يقبلان بخيانة أفضل صديق لديهما، عن طريق الحب لوالدتهما. فهما يمثّلان وجهي الهند المعاصرة. روح واحدة ووجهان. الأوّل، يقدّم للعالم الخارجي، إذ يقبل بأن يفقد روحه، ليذوب بدون أمل وبدون طعم في الحلم الميكانيكي الأميركي الكبير، في ثرثرته الجنسيّة ورغبته الاستهلاكيّة، بينما ينطوي الثاني وينغلق على نفسه، مفرغًا الكلمات والأفكار في شبع دائم بالإحساس بالذنب.

ما بين هذين الطرفين القريبين جدًّا في عدميتهما ويأسهما، لا شيء سوى تلك الوجوه الممسوسة لذلك «الباليه الشيزوفريني». فعالم الحشرات المحترم، المسيحي جدًّا والمتاكلز جدًّا، لا يضرب زوجته كلّ مساء إلاّ لأنَّ اللّه أمر بذلك. أما العمّ شاكو فيشرح على قدر استطاعته، أحلامه الرومنسيّة والماركسيّة، على خلفيّة ضرورات أعماله المزدوجة وشراهته للحم الطازج، أما آمو المطلقة، الأم الشابة، فتصارع بصمت كي تهرب من الأحكام المسبقة، الجنسيّة والاجتماعيّة والعائليّة التي تسجن كلّ نساء الهند. بيبي كوشامار الحاملة لواء الأرثوذوكسيّة

العنيفة، تغلّف شيخوختها بالأعمال الأميركيَّة المتلفزة، عديمة القيمة. بيلامي، الزعيم الشيوعي، الكبير، الخبير بالعجّة التاريخيَّة ـ التي لا تُصنع إلاّ بعد تكسير كميات كبيرة من البيض ـ رجل متبجّح جداًّ عن ترقيته الاجتماعيَّة: فابنه يعمل كماسح في إحدى السفارات الغربيَّة. أمّا الراقصون المقدّسون، معلّمو فنّ الكاتاكاكي الذين يرون بأجسادهم قصّة الآلهة، كما حبّهم ومعاركهم، أصبحوا لا يموتون من الجوع، إذ يقدّمون العروض المبتورة على حفافي أحواض السباحة في الفنادق الفخمة، أصبحوا رائحة إكزوتيكيَّة.

أمّا المشهد الذي يرقصون فيه لأنفسهم، كي يطلبوا المغفرة من الآلهة، التي جاءت لتؤنّبهم بعد أن وهبوا أنفسهم للسيّاح، قد يكون من أجمل مشاهد الكتاب، فالقصص الكبيرة لم تعد رائجة. قصص الميثولوجيا، وتلك التي سبق لنا أن سمعناها. لقد أصبحت مألوفة كالبيوت التي نسكنها. فبدلاً من ذلك كلّه، تبقى لنا الرواية: «إله الأشياء الصغيرة» إلى الأحلام وأحزان الناس العاديين. فرواية روي، تثبت أنَّ إله الأشياء الصغيرة، هو ما يكفي لسعادتنا.

رواية «إله الأشياء الصغيرة» هي رواية مأساة عائلة هنديَّة، في منطقة كيرالا، خلال الثلاثين سنة الماضية. قصّة، تختلط فيها ذكريات طفولة الكاتبة، مع حكايات معمل الحلويات الذي تديره جدّتها، وذلك على خلفيَّة رؤية شرسة لتلك الهند الهادئة والساحرة، الممزَّقة بالعوامل الدينيَّة والاجتماعيَّة، المكبوتة بالممنوعات المتعدِّدة التي تتحكَّم بها.

رواية مليئة بشخصيّات المراهقين الذين يحاولون اكتشاف حياتهم الخاصّة، لم تمرّ بسلام، إذ تعرَّضت كاتبتها لمحاكمة في بلادها، حين روت كيف وقعت إحدى المراهقات في غرام أحد «الذين لا يحسّون»، وهؤلاء هم الشخصيَّات المقدَّسة في الهند. على كلّ، كتاب مرآة للحقبة الاستعماريَّة البريطانيَّة، تحاول الكاتبة فيه أن «تسير على ذلك الخط الواقع ما بين الحلم والواقع».

أليسندرو باريكو:
متاهات الأشياء

جاءت البداية في العام ١٩٩٤، حين تحدَّثت الصحافة الإيطاليَّة عن تشكُّل جيل أدبي، روائي، جديد. يومها أفردت الصحف مساحات واسعة لعرض كتب أولئك الشبّان الذين لم تتجاوز أعمارهم الخامسة والثلاثين. جيل، على قول النقد الإيطالي (وعلى الرغم ممّا كان يحمل من مخاطرة) من دون شكّ، قد يعيد تلك الروح الحيّة إلى هذه الآداب الغارقة في عتمتها. أضف إلى ذلك، تلك التسمية التي لفتت أنظار الجميع، إذ وجد أحد النقّاد الصحافيين تعبير «آكلي لحوم البشر» وذلك كي يصف هذه اللاامتثاليَّة التي كانت تسيِّر غالبيَّة أعمال هؤلاء.

لم يخب ظنّ الجميع، إذ تبدَّت على مرّ الأيام صوابيَّة هذه «الروح الحيَّة» التي عرفت حقًّا كيف تأسر تلك اللحظة الكتابيَّة، لتعيد

صوغها بلغة جديدة كانت إيطاليا تبحث عنها منذ فترة لا بأس بها. فجاءت أسماء من مثل سوسانا تامارو وكريستينا كومنشيني ولوكا دونينيللي وأليسندرو باريكو وغيرهم العديد. قد يبدو هذا الأخير (من مواليد مدينة تورينو العام ١٩٥٨) طليعة ذلك الجيل، إذ عرف كيف يفرض نفسه لا في إيطاليا وحسب بل في أوروبا بأسرها، لتترجم كتبه إلى العديد من اللغات، وليحوز جوائز متنوّعة جعلت اسمه حاضراً على خارطة الروائيين الجدد، كأحد أبرز ممثّلي التيّار الكتابي الجديد.

من هنا يقال أحيانًا إنَّ ثمة كتّابًا يولدون تحت شارة برج السعد والشهرة. فتاريخ الأدب مليء ببعض هذه «الحكايات الخرافيَّة» التي يحبِّر صفحاتها كتّاب شبّان، وهي أي الصفحات ما إن تجفّ، حتى يختطفها المجد ويحييها النقد المتحمّس ويتلقَّفها القرّاء بشغف وتتوّجها الجوائز الأدبيَّة الكبيرة والمهمّة. كتّاب لا تعرف من أيَّة نعمة ينحدرون ولا من أي «فلتر» سحري يتسرَّبون. كتّاب، يكفيهم أن تظهر أسماؤهم مرّة واحدة، حتى نتبيَّن فرادة أصواتهم وقدرتهم على سحر الآخرين. كأنَّهم وُلدوا للنجاح فقط، مثلما وُلد «الشعراء الملعونون» المنذورون للكتابة والسوداويَّة. فمن دون شكّ، لن تمارس سيرُ الكتّاب والفنّانين أيّ سحر علينا، إن لم تستعر صورها الجميلة من لا عدل القدر. الإيطالي أليسندرو باريكو، يبدو اليوم، كأنّه أحد هؤلاء. كأنَّه أحد الذين وقعت عليهم نعمة القدر أو النعمة الإلهيَّة.

ولد باريكو في مدينة تورينو العام ١٩٥٨، وقد مارس في البداية، «بجدارة وأناقة وموهبة» مهنة النقد الموسيقي في مملكة الأوبرا.

ونظرًا إلى شكله الحسن وذكائه وثقافته وطريقته في الكلام، عُهد إليه بتقديم بعض البرامج التلفزيونيَّة الأدبيَّة، حيث برع فيها. حول بداياته، يقول أليسندرو باريكو، إنَّه لغاية عمر الثلاثين، لم يفعل شيئًا سوى الكتابة: «لقد كتبت كلّ شيء ما عدا الروايات. وخلال كتابتي لجميع هذه الأشياء، لهذه الأعمال المفترض أنَّها أعمال ذكيَّة وإن كانت تضجرني، إذ إنَّها عهر المثقّفين. كنت أعرف أنَّني سأكتب الرواية يومًا ما».

وقبل أن يدخل عالم الرواية، أو في انتظار ذلك، درس باريكو الفلسفة وتابع دروسًا في الصحافة، وعمل في عالم النشر حيث كان «يرمّم» نصوص الآخرين، كذلك عمل في الإعلانات والسياسة. يقول «كنت أكتب بالطلاقة ذاتها بعض النصوص الفانتازيَّة حول محرّكات البواخر، وبعض المدائح حول الشمبانيا الإيطاليَّة أو حتى بعض خطابات المرشّحين للنيابة». أما في اليد الأخرى، فكتب بعض الأدب: إذ ألّف كتابًا عن الموسيقي الكبير روسيني، وسيناريو شريط سينمائي قام بإخراجه فارنيللي. مع العلم أنَّه كان قد نشر «قصّة» صغيرة بعنوان: «نوفيتشنتو: عازف بيانو»، وقد وصفه يوم صدوره بالقول إنَّه «مونولوغ داخلي» لرجل «لم تطأ قدمه الأرض يومًا». لم تعرف قصّته هذه، يوم صدورها، النجاح الجماهيري الكبير وإن لفتت أنظار النقّاد إليها. من هنا، ربّما كانت بحاجة إلى الفيلم الذي اقتُبس عنها بعنوان «١٩٠٠» لتعود وتحظى باهتمام القرّاء. كان نوفيتشنتو عازف بيانو على ظهر مركب يجوب المحيطات، فيلتقي هناك بعازف ترومبت حيث تنشأ بينهما صداقة جميلة، بقيت تجمعهما حتى اللحظات الأخيرة التي عاد

فيها تيموتي ليقنعه بضرورة مغادرة السفينة التي كانت ستفجّر بعد أن توقّفت عن العمل. وعلى الرغم من هذه الصداقة لا ينجح في مسعاه ويموت نوفيتشنتو حاملاً معه الذكريات الجميلة وحفلات العزف التي لن تتكرّر والتي لن يسمع موسيقاها أحد. إذ كان يرفض أن تسجل له أيّ مقطوعة، بالرغم من براعته التي لا توصف.

في أجواء السفينة المقفلة نتعرّف على حياة هذا العازف الذي كان يجسّد فكرة «قديمة» جميلة: الفنّ للفنّ، رافضًا كلّ المغريات منصرفًا إلى التأليف، حتى وإن كان يؤمن أن ما يقوم به لن يزيد على نوع من سراب. لم يكن يبحث عن الخلود، بل عن تلك اللحظة الآنيّة التي توحّده مع عمله في نوع من الرجاء الإلهي.

إذا كان باريكو قد أصرّ على تسمية كتابه «نوفيتشنتو...» مونولوغًا، أي جعله أقرب إلى الحوار المسرحي، فإنَّ كتابه التالي «قصور الغضب» حمل اسم رواية، كما حمل له الشهرة الواسعة. صحيح أنَّ «قصور الغضب» لن تكون عملاً أدبيًّا خالداً، بيد أنَّنا نجد لدى الكاتب تلك الروح اللاامتثاليّة، التي ميّزته، ففيها نقع على هذه الطريقة الفريدة وغير المتناسقة في القصّ. أسلوب لا يستطيع المرء إلاّ أن يقف إلى جانبه لأنَّه يطرح الكثير من الأسئلة على كلّ أشكال السرد المتوارثة. من هنا حاز الكتاب العام ١٩٩٥ «جائزة ميديسيس» لأفضل رواية أجنبيّة في فرنسا. موهبة تأكّدت بعد صدور روايتيه «حرير» و«المحيط البحر».

في تلك الأثناء، كان باريكو يصوغ الصفحات الأولى من كتاب، أطلق عليه عنوانًا مبدئيًّا «كينيباك»، فذهب إلى مدينة ميلانو، عند

الناشر «ريتزوللي»، ليوقّع على أوّل عقد بصفته كاتبًا روائيًّا، وسرعان ما أصبح الكتاب، رواية «قصور الغضب»، الذي صدر العام ١٩٩١، وهو قصّة مدينة أوروبيَّة صغيرة خياليَّة، في القرن الماضي، تدعى «كينيباك»، يعيش سكّانها هوس اللاجدوى ويتراشقون في ما بينهم «بتحدٍّيات مجنونة يمحورون وجودهم حولها». ومع قصص أهل هذه المدينة، نكتشف العديد من الشخصيَّات التي تحاول عيش حياتها بطريقة خياليَّة، كمثل شخصيَّة ويه، الذي يقود مصنعه، لصناعة الزجاج، صوب الكارثة، إذ رغب في مدّ خطوط السكّة الحديد لغاية البحر.

رواية باريكو هذه كانت، في الوقت عينه، رواية حارقة، غنائيَّة، خفيفة وملحميَّة، أشبه بمتاهة مكتوبة على نسق المشاهد كأنَّنا أمام فيلم سينمائي. لكنَّ النقد الإيطالي بُعيد صدورها كان مذهولاً أمام «حرفة» الكاتب وقدرته، وسيطرته على تنسيق جميع هذه المغامرات المتفرّدة وعلى جعل تنوُّعها يتلألأ. وبالإضافة إلى نجاحه النقدي، عرف الكتاب نجاحًا جماهيريًّا كبيراً في إيطاليا بادئ الأمر، إذ بيعت منه في الأسابيع الأولى ٨٠ ألف نسخة. ونظرًا لهذه الشهرة، وجد التلفزيون الإيطالي (الذي كان يبحث عن وجوه جديدة)، ضالّته في باريكو، فطلب منه تقديم برنامج ثقافي عن الموسيقى. فتصاعدت أرقام المبيعات إلى ١٥٠ ألف نسخة ومن ثم إلى ١٨٠ ألفًا. وبعد سنتين من العمل التلفزيوني تجاوزت أرقام المبيعات ٣٠٠ ألف نسخة. وقد انتشر نجاح الرواية في أوروبا، وتُرجم إلى الفرنسيَّة العام ١٩٩٥ (عن دار ألبان ميشال) حيث حاز جائزة «ميديسيس» لأفضل رواية أجنبيَّة (وهي واحدة من أهم خمس جوائز أدبيَّة في فرنسا).

قد لا تكون هناك قصّة بالمعنى المتعارف عليه في «قصور الغضب»، بيد أنَّ ثمّة خيطًا رفيعًا، يعود بنا إلى القرن التاسع عشر (الأوروبي)، إلى مدينة صغيرة غير موجودة إلاّ في صفحات الرواية. رواية تتقاطع فيها المصائر بطريقة غريبة، لا يعرف سرّها إلا الروائي نفسه: جون ريهل امرأة ذات شفتين جميلتين، أحلام زوجها في إقامة خطّ سكّة حديد تصل إلى مصنع الزجاج الذي يملكه، «بكيش» وهوسه الدائم في تحقيق «أرغن بشري»، «بنت» الصبي الصغير المهموم بإيجاد وسيلة لفهم العالم العادي، لذلك يسجِّل ملاحظاته اليوميَّة على دفتر صغير يحمله معه. أنَّنا بمعنى آخر أمام حياة تتشكَّل من أهواء مختلفة، متباينة.

ما يميِّز أسلوب باريكو في هذا الكتاب «حرفنته» الكبيرة في المزاوجة ما بين الشكل السردي والشكل الفلسفي، الذي يعود ويصوغهما بصور وأصوات وحوارات واستعادات، ليدخل بنا إلى موضوعات قد لا نجدها إلاّ عند باريكو نفسه، أي ذلك الزمن الذي يمضي، أولئك الحكماء والرائين.

في العام ١٩٩٣، وبينما كان يعمل على روايته الثانية «بحر المحيط» (حازت في ما بعد جائزة «فيارجيو» وهي أهمّ جائزة أدبيَّة إيطاليَّة، وشهدت بدورها نجاحًا من قبل القراء والنقد، إذ إنَّ الصحف الإيطاليَّة أجمعت على وصف الرواية بأنَّها تتميَّز بصفات ثلاث، الإقدام والبهجة والاختلافيَّة) قرَّر باريكو تأسيس مدرسة لتعليم فنّ الكتابة (على نسق المدارس والمحترفات التي غزت الولايات المتّحدة الأميركيَّة

منذ فترة ليست بالقصيرة). يقول باريكو إنَّ النجاح ليس سوى إفراط، ليس سوى سلطة، وليس سوى نقض «إذ لا أحد يحكم علينا بما نحن عليه فعلاً.. إذ يفقد كلّ شيء معناه». ويضيف: «تحيلني الكتابة مجنونًا، لذلك كان يجب أن أفعل شيئًا آخر؛ في ما مضى، عملت في التلفزيون في المجال الثقافي، أمّا اليوم، فالمهمّ بالنسبة إليَّ هو هذه المدرسة. فالذي يعرف أمرًا ما عليه أن ينقله إلى الآخرين. أحبّ ذلك، وأكره باقي الأشياء بشكل خاصّ. لقد حاولت القيام بنشاط رياضي، كما حاولت السفر، لكن بعد يومين، كنت أسأم، إذ كنت أحمل جهاز الكومبيوتر وأبدأ الكتابة من دون أن أخرج من غرفة الفندق. عليَّ أن أحيا في بلدي وسط جماعة، أن أكون حاضرًا في ما أنا عليه...».

من أجل تأسيس هذه المدرسة، جمع باريكو مبلغًا من المال، كما طلب من أصدقاء الطفولة مساعدته في الأمور الإداريَّة والتنظيميَّة. وتشاء الصدف أن تقع الشقّة التي تحوَّلت إلى مدرسة، في باحة «دانتي» بالقرب من مدينة «ليوباردي» في تورينو، وكأنَّ الرواية يجب أن تقع بين الشعراء. هل في الأمر «تميمة» ما؟ كلاّ، يجيب أليسندرو باريكو، فالحقّ ليس عليه إذا كان هذا البناء شاغرًا. على كلّ، وفي الشقّة التي تحمل رقم ١١٨، ثمّة لوحة معدنيَّة صغيرة تحمل الكتابة التالية «مدرسة هولدن لتعلّم تقنيَّة الكتابة». واسم هولدن ليس سوى هولدن كوليفيلد، اسم بطل رواية الكاتب الأميركي سالنجر - L'attrape Coeur (الحارس في حقل الشوفان)، فهذه المدرسة تُعنى بالذي «لا يريد معرفة أيّ شيء عن المدارس والأساتذة والمواد والامتحانات».

افتُتحت المدرسة العام ١٩٩٤ . وكانت السنة الأولى بمثابة القفز في الفراغ، إذ لم تكن إيطاليا اعتادت بعد هذه الثقافة الخاصّة، لذلك وجب على باريكو، إبداع هذا النوع. وممّا ساعد في انتساب الطلاّب، شهرة باريكو التلفزيونيَّة والأدبيَّة. والشرط الوحيد للانتساب إليها أن يكون عمر المرء بين التاسعة عشرة والثلاثين، وأن يُقنع المشرفين بسبب قدومه، كما أن يدفع قسطًا سنويًّا يبلغ نحو سبعة ملايين لير إيطالي (أي نحو ٤٥٠٠ دولار).

يقول باريكو إنَّ «الطالب» يدرس نحو ستّ ساعات يوميًّا، ويقوم بالتدريس، كتّاب وفنّانون ومسرحيون، يساهمون في تقديم خبراتهم بحسب الحقول التي يعملون فيها. نجح المشروع، فبعد سنوات من بدايته، انتسب ما يقارب السبعين تلميذاً إلى صفوف هذه المدرسة. يقول باريكو: «حين بدأنا، كنت أعتقد أنَّنا سنخرج عاطلين عن العمل، لكن لم يكن الأمر بذي أهميَّة، إذ تنتج إيطاليا، كلّ عام، آلاف العاطلين عن العمل. لكنَّ الدفعة الأولى التي تخرَّجت وجدت عملاً، في أغلبيَّتها. إذ هناك مَن راح يكتب حلقات تلفزيونيَّة، ومنهم مَن راح يقرأ سيناريوهات الأفلام من قبل شركات الإنتاج، ومنهم من راح يعمل في برامج أدبيَّة وسياسيَّة تلفزيونيَّة، من حيث الإعداد والتحضير لها...».

نجاح هذا المشروع لم يُنسِ باريكو مشروعه الحقيقي، أي الكتابة الروائيَّة. إذ أصدر في العام اللاحق رواية جديدة بعنوان «حرير»(*)،

* - صدرت في ترجمة عربية عن «منشورات الجمل».

وفي غضون أسابيع قليلة، بيعت منها مئتا ألف نسخة، عرفت بدورها نجاحًا كبيرًا. صحيفة «لوموند» قالت عن الرواية «ما من حاجة إلى أيّ شيء كي يصبح المرء «نبيًّا». فرواية «حرير»، هي من تلك الأعمال التي يتّفق حولها الجميع».

وأضاف الناقد الفرنسي بيير لوباب في «لوموند» بالقول: «إنَّ الكلمة التي تخطر ببالنا بخصوص باريكو وروايته هي كلمة «تجلٍّ» وذلك ضمن الانحيازات المتعدِّدة والمتقاطعة التي عرفها: الشهرة، الكسب المادي، الاحتفال به وبأدبه. يشرع باريكو تحت أنظارنا بشيء هو، في الوقت عينه، صعب وساحر وهو يتمّمه كما لو أنَّه يلعب، كما لو أنَّه في حلم. فالجمهور الأدقّ والأكثر ضجرًا، يهتف باسمه».

يقدِّم لنا باريكو روايته هذه بالقول: «لكلّ القصص موسيقاها الخاصّة. موسيقى روايتي هذه موسيقى بيضاء. من المهمّ قول ذلك، لأنَّ الموسيقى البيضاء موسيقى غريبة بعض الشيء، مشوّشة أحيانًا. إنَّها تُعزف بهدوء، ويُرقص عليها ببطء. وحين تُعزف بمهارة، يبدو وكأنَّنا نسمع الصمت، والذين يرقصون، كما الآلهة، ننظر إليهم، ونشعر كأنَّهم لا يتحرَّكون. إنَّها أمر صعب جدًّا، هذه الموسيقى البيضاء...».

ما من بحث أسلوبي متشابك «في حرير»، بل محاولة لكتابة «بياض الحبّ» إذا جاز التعبير، عبر ما يسمِّيه الكاتب، في الكلمة التي وضعها على الغلاف، الموسيقى البيضاء. هذه الموسيقى هي التي كانت تقود «هيرفيه جونكور» لعدّة مرّات في العام، إلى السفر من مدينته الصغيرة التي تقع في جنوب فرنسا، إلى اليابان لجلب دود القزّ من أجل صناعة الحرير، بعد أن أصاب مرض «التفلفل» دود القزّ الأوروبي.

في اليابان يقع أسير عينيْ تلك المرأة التي يشاهدها للمرّة الأولى وهي تنام على ركبة السيّد الياباني الذي يشتري منه اليرقانات. وتستمرّ الرواية في التخييلات من دون حتى أن يبادلها كلمة واحدة.

«حبّ» غريب يقودنا إلى أوروبا القرن التاسع عشر، بكلّ هذه «الديكورات» الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، لكن من دون أن تقع الرواية ولو للحظة في فخّ الخطاب التاريخي والتأريخي، أي أنَّ كلّ هذه الأحداث يتمّ استدعاؤها عرضيًّا لتشكِّل الخلفيَّة التي ترسم اللوحة العامّة التي تدور فيها أحداث الرواية، التي جاءت بأسلوب بسيط بعيداً عن هم التجربة اللغويَّة، على الرغم من أنَّ هذه البساطة تحمل في طيّاتها همًّا خفيًّا: قول الأشياء بأبسط قدر من الكلمات، أي تجريب بياض اللغة.

تطلعنا المدرسة الإيطاليَّة الشابّة على المتع القاسية للمدرسة «المينيماليَّة». وهي تشتمل على تقديم القصّة والشخصيّات والديكور والأحداث، من خلال استعمالها «الممحاة» أكثر من استعمالها القلم، ورسم النقاط أكثر من رسم الخطوط. ويأتي في ما بعد، دور القارئ لتشغيل مخيّلته أمام هذه الرسائل القصيرة. أسلوب باريكو يستعير لهذه «المينيماليَّة» الوحي الشرقي وذلك لأخذها إلى دروب أخرى، ولتحويلها عن وظيفتها الأساسيَّة ولكي يدفع هذا السلوك العقلي إلى جانب الحسيَّة.

تروي «حرير» لقاء عَالَمين في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر. قرية صغيرة في منطقة «فيفاريه» يعيش أهلها ازدهاراً منذ

سنوات بفضل صناعة الحرير، متّبعين بذلك طريقًا واحدًا سويًا، إذ يشتري الصناعيون من الشرق الأوسط بيوض القزّ ويربّونها بعلفها بأوراق التوت، لغاية أن تقفل اليرقانات داخل خيوط الحرير.

ذات يوم، يجتاح مرض التفلفل (مرض دود القزّ) فيجتاح كلّ شيء. فيقرِّر رئيس الصناعيين إرسال شاري بيوض إلى اليابان، ويدعى هيرفيه جونكور. فبعد سنوات من الانغلاق على نفسها، تجد اليابان نفسها مضطرّة إلى الانفتاح قليلاً على العالم الخارجي، وعلى التجارة الخارجيَّة. فيغادر جونكور زوجته هيلين وحياته الوديعة التي كان يتأمَّلها بسأم خفيف ويرحل إلى طرف العالم الآخر. في اليابان، يقوم بعمليته التجاريَّة مع زعيم قرية يدعى هارا كي. وهناك يلتقي أيضًا فتاة شابّة، هي عشيقة هارا كي، لا يعرف اسمها، ولا يحدّثها مطلقًا، لكنَّه يقع في غرامها. وخلال رحلاته الثلاث، يبدأ تصدير البضاعة اليابانيَّة في ظروف تزداد صعوبة في كلّ رحلة، ولا تبدو النتائج إيجابيَّة، بل إنَّها تحوَّلت إلى كارثة في الرحلة الأخيرة. وخلال زيارته الأخيرة، يتيقن أنَّ هذه الجميلة المجهولة اختفت إلى الأبد، فيعود إلى قريته حيث يشيّد حديقة كبيرة حول البحيرة. «أحيانًا في أيّام الريح، كان هيرفيه ينزل لغاية البحيرة، وكان يمضي ساعات وهو ينظر إليها، إذ كان يتراءى له، أنَّه ينرسم على المياه ذلك المشهد الحقيقي المتعذّر شرحه لما كانت عليه حياته». هكذا تنتهي الرواية، المليئة بالحالات الحزينة.

رواية «حرير»، رواية مغامرات وقصّة حبّ وقصّة حرب وتجارة وصدمة لقاء عالمين، لكنَّها تسير عكس تيّار روايات المغامرات المتعارف

عليها. فهي تجعلنا نشعر بالاضطراب والآلام والدهشة والقساوة، وهذا ما ينجح فيه باريكو بشكل ممتاز.

فالحرير هنا ليس فقط حجّة للسرد، وإنما هو أيضًا استعارة عن غموض الحياة، عن الحالة «اليرقانيَّة» لما هي عليه أكثر الأقمشة لمعانًا. كذلك هي المادة التي ينسج منها باريكو قماشة روايته: إذ ثمّة كيمياء سرّيَّة وخيوط دقيقة غير محسوسة، تتشابك، لتؤلّف قماشة مدهشة، حسّيَّة، ثريَّة، ذات نعومة لا تقارن، ما يجعل خفّتها بعيدة عن الفهم، إذ تتراءى كأنَّها تساهم في بخار الحلم والخيال أكثر ممّا تساهم في ثقل الأوزان الأرضيَّة.

تبدو رواية «حرير» وكأنَّها مصنوعة من لا شيء. «إذا ما قبضت عليها، فستشعر بأنَّك لا تحمل شيئًا بين يديك». هذا ما تقول إحدى شخصيَّات الرواية عن تلك القماشة العجائبيَّة التي ينتجها اليابانيون. وبدوره، سيكون قارئ كتاب باريكو خبيثًا عند انتهائه من القراءة، فيما لو نجح في تحديد ما بين يديه. فعلى مرّ فصول الكتاب ـ البالغ عددها ٥٦ فصلاً (يقع أطول فصل فيها في صفحتين وأقصرها في ١٠ أسطر) وهي فصول مليئة بالرحلات الطويلة والخطرة والمغامرات، وعلينا أن نقتنع بمساراتها ـ هناك قصّة حبّ تنتهي من دون أن تبدأ وشخصيّات من رغبات وشغف لا نعرف عنها شيئًا سوى آثارها، ومخمل أصواتها وورود الخواتم والإشارات التي نلاحظ جمالها، من دون أن نلتقط معناها. إنَّها رواية متاهات الأشياء وخرير الماء وصوت الريح.

وفي مقابل هذا البطء، وهذه الأشياء الهادئة، يقع العالم الغربي تحت ضغط العصر الصناعي، حيث تسرع القوّات الكبيرة لبناء أمبراطورياتها الاقتصاديَّة والتجاريَّة، وحيث الثروات تسير على إيقاع هستيري.

مع «حرير»، يكمل أليسندرو باريكو رسم عالمه المنفرد الذي بدأه مع «قصور الغضب». شخصيّات تشير أكثر ممّا تشي، إلى حالات بخاريَّة ضبابيَّة، مليئة بالمعاني الداخليَّة. لغة لمّاحة، لا تهذر، لكنَّها تحمل داخلها جميع المعاني. ومن خلال ذلك، يؤكِّد باريكو أنَّه ليس فقط واحداً من ألمع أفراد الجيل الإيطالي الشابّ والجديد وإنّما أيضًا، واحد من ألمع كتّاب السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

يعود البحر ليحضر في رواية باريكو التالية «المحيط البحر»، لكن لا ليكون موقعًا جغرافيًّا، بل ليكون هو نفسه بطل الكتاب أي الشخصيَّة الرئيسيَّة فيه. ولكي «يقول البحر» يمضي الروائي من شخصيَّة إلى أخرى، مستعملاً أدوات متعدِّدة (الحكايات، الرسائل، الوثائق) وأساليب متنوّعة (حوارات تكون متداخلة أحيانًا مع السرد وأحيانًا أخرى تكون مفترقة عنه، يخصِّص فصلاً لكلّ شخصيَّة، فصلاً للشاطئ، فصلاً للأفق إلخ) فيأتي ذلك كلّه ليجعل من زمن السرد زمنًا متداخلاً مع «الفراغات التيبوغرافيَّة الكبرى».

مع «المحيط البحر» يعود باريكو إلى مشاغله الأسلوبيَّة الكبيرة في الكتابة، وهذا ما يحيله للوهلة الأولى إلى العودة لذلك الأسلوب الكثيف الذي يبدو عصيًّا على الاختراق. أضف إلى ذلك تلعّب

الانقطاعات الفجائيَّة في وجهات النظر كما تنوّع هذه «الموادّ» التي يستعملها، دوراً في تشتّت القارئ الذي يبحث عن الحكاية فقط (على العكس من روايته السابقة). ما يقوم به الكاتب هو جعلنا نقف أمام مجموعة من القصص المتباعدة ليجمعها في رواية، من هنا تبدو وكأنَّ كلّ قصّة تقطع التي تسبقها لتعود الجديدة وتقطع تلك التي تلحقها.

هذه اللعبة الكتابيَّة في مراكمة القصص، نعود لنجدها في رواية «مدينة» التي صدرت في جميع اللغات التي نُقلت إليها بالكلمة الإنكليزيَّة «سيتي» وفيها نتعرَّف إلى «قصّة» فتى عبقري صغير في بداية مراهقته، كما أنَّنا أمام قصّة فتاة شابّة، مختلفة، حيث تتداخل أخبارهما مع أخبار الملاكمة وكرة القدم وأفلام الويسترن.

من هنا ربّما توجّب علينا أن نقرأ بعض المقاطع دفعة واحدة كي لا يضيع الخيط الذي يربطها، ومن ثم يأتي سحر الكلمات والأفكار، التي تحاول أن تلتقط حركات المدينة وقيمتها عبر هذه الأقاصيص الغريبة والواقعيَّة في الوقت عينه، أي عبر «مناخ المدينة».

في العام التالي، أصدر باريكو كتاباً صغيراً بعنوان «التالي»، ويتكلّم فيه عن «العالم بشكله المقبل، أي العولمة» أو ربّما عن اللاعولمة. كتاب يظهر جيِّداً كم أنَّ الكاتب الإيطالي لم يفقد شيئاً من استقلاليَّة فكره ومن نضاليَّة صراعه حين يتساءل إن كانت العولمة جهنّماً أو فردوساً. لا هذا ولا ذاك، يجيب باريكو. لا ينفعنا شيء في أن نقف ضدّها من دون أن نعرف حقيقة هذا المستقبل الذي يقف على

أبوابنا، الحاضر بكثافة ليكون راهنًا. يدفعنا باريكو في «التالي» إلى التفكير وإلى أن نبقى متيقّظين..

بعد هذا الهامش السياسي إذا جاز التعبير،عاد باريكو الرواية مع «من دون دماء». من الصعب تلخيص هذا الكتاب أو بالأحرى من الصعب اللجوء إلى ذلك إذ قد يسبِّب مقتلاً له. لنقل إنَّها قصّة معتّمة عن تصفية حسابات بعد حرب أخويَّة. حرب تقودنا بالضرورة إلى التفكير في الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة، في «صراع السكاكين» الذي دار بين الشيوعيين والفرنكويين. بيد أنَّ الكاتب يحذِّر من ذلك حين يقول إنَّ استعماله للكلمات الإسبانيَّة هو استعمال «موسيقي» صرف ليس عليه أن يفترض حالة زمنيَّة أو جغرافيَّة للتاريخ. على كلّ، لا يمنع ذلك الجزء الأول المرعب والمليء بالدماء التي تغرقنا بأن يفرض علينا شخصيّات شبه معتوهة، عبر توحّشها الذي يحيلنا إلى رجال الأرض الأيبيريَّة. نحن أمام ثلاث ضحايا: طبيب وطفليه (صبيّ وبنت). مات الذكران ونجت الأنثى من المجزرة لتعيش بطريقة شبه عجائبيَّة.

في القسم الثاني، تدور الأحداث بعد ٢٥ أو ٣٠ سنة. تصبح البنت الصغيرة سيِّدة جميلة، شبه مجنونة، تحاول أن تنتقم من قتلة أبيها وأخيها. في عمليَّة بحثها تجد ذلك الذي أنقذ رأسها من الموت. يدور بينهما حوار طويل حين تحاول فيه أن تفهم لماذا تصرّف معها كشخص متوحّش. الجواب: «كنّا جنوداً». لم يكن باستطاعتنا العودة الى الوراء. عندما يبدأ الناس بالتقاتل، لا يعود أحد إلى الوراء. هل يعني ذلك قتل الأطفال، تسأل.

نعم، إن كان ذلك ضروريًا. الأمر أشبه بالأرض، لا تستطيع أن تزرعها من دون أن تفلحها. علينا اجتياز الأمر عبر العذاب! أتفهمين ذلك؟

تبدأ رواية «من دون دماء» بمشهد ذي عنف كبير من الصعب احتماله. إنَّه مشهد رعب يدور في مزرعة وسط ريف لا نعرف اسمه أبدًا، في حقبة غير محدَّدة مطلقًا إلاَّ بتعبير «عندما انتهت الحرب الأهليَّة». في ذلك المكان يرى الطبيب منزله محاصرًا من قبل ثلاثة شبّان جنود مسلحين بالرشاشات. بالكاد يجد الوقت كي يخبِّئ ابنته الصغيرة في خزانة تؤدِّي إلى سقف المطبخ. وما إن يدخل الجنود حتى يقتلوا ابنه الصغير بعد أن عذّبوه بشكل مخيف.

خلال كل الوقت الذي يستغرقه توسّل الوالد المتَّهم بأنَّه كان سفّاحًا عنيفًا خلال الحرب، تحاول الفتاة أن لا تموت من الخوف. كان يفصلها عن جهنّم تلك الألواح الخشبيَّة التي وضعها الوالد فوقها والتي كانت تحمل بدورها سلّتي فاكهة لمزيد من التمويه. كانت متقوقعة على جنبها، تحاول أن تطوي تنّورتها الصغيرة الحمراء، الاهتمام بساقيها «كانت ركبتاها مثل فنجانين متوازنين، الواحدة فوق الأخرى... لو كنت صدفة، كانت تفكِّر بشدّة، لو كنت ترسًا أو بهيمة، لكان كلّ شيء متكاملاً. لن تنقذك إلاَّ دقّة التصرُّف».

كان عندها الحقّ في ذلك، على الأقلّ هذا ما نعرفه في بقيَّة القصّة، يقرِّر الجنود الثلاثة أن يغادروا جهنّم التي أصبح عليها المنزل لكنَّ أحدهم يكتشف الفتاة الصغيرة في مخبئها، ينظر إلى عينيها

السوداوين ويقرّر عدم قتلها من دون أن يعرف لماذا. ربّما لأنَّه كان متعبًا، ربّما لأنَّ «الصمت الكبير كان يلفّ كل شيء». حتى وإن كانت الحياة غير مفهومة، يكتب باريكو، فإنَّنا نجتازها، ربّما في الرغبة الوحيدة في أن نعود إلى جهنّم التي احتاجتنا والتي نسكنها، بالقرب من ذاك الذي نحيا فيه لأنَّه يشبهه.

بعد خمسين سنة، تعود نينا لتجد هذا الرجل في مدينة لا نعرف اسمها، حيث كان يبيع اليانصيب في كشك في الشارع: «كانت شبحًا، بينما كان رجلاً انتهت حياته منذ فترة طويلة». ما إن يراها حتى يخمّن أنَّها هي. يعترف بأنَّ هذه القصّة لم تتوقَّف عن إقلاقه، يقول لها: «إنَّه يذكر كلّ شيء، لم يفعل شيئًا طيلة الخمسين سنة المنصرمة إلاَّ التفكير بهذا الأمر». هذا التفكير ربّما هو ما قادهما إلى هذا الحوار الطويل الذي يغلّف الجزء الثاني من الكتاب.

مع روايته هذه، ينجز باريكو تنويعًا مدهشًا على موضوع الحرب الذي يستدعيه هنا في عبثيته المرعبة، في هذا الوهم الذي يقود هؤلاء الجنود إلى القتال من أجل عالم أفضل، من أجل إزالة سوء الفهم عبر رغبة الانتقام التي لا تزال تسيّر عصرنا بأسره. كان والد نينا برأي القتلة سفّاحًا بدوره. لكنّ ذلك لا يمنع «من أنَّه كان والداً رائعًا» مثلما تقول للجندي الذي عادت ووجدته، وتضيف: «لماذا على قصّتي أن تكون غير حقيقيَّة أكثر من قصّتك».

مع روايته هذه، يعود باريكو إلى الشكل الذي ناسبه أكثر من غيره: الرواية القصيرة كتلك التي طبّقها مع «حرير»، وإن كان هنا

يحـدِّد الكتـاب في جـزأين، أي بحـسـب الحـدثين. زد على ذلك أنَّ الكاتب يعرف جيِّداً كيفيَّة الانتقال من الحدث إلى الاستبطان مبدعاً في ذلك مناخاً نفسيًّا خاصًّا يثير الكثير من الحساسيَّة. فبعد هذه المقدّمة «السينمائيَّة» الدراميَّة يبدأ إيقاع الكتاب بالتمهّل تدريجيًّا لننزلق داخله بهدوء، لنقع في هذا الفضاء الكتابي الذي يذكِّرنا بأعمال مارغريت دوراس.

رواية تفرد مساحة للحوار الذي يظهر لنا، وبشكل غير متوقّع، ما هي عليه انقلابات السرد. من هنا، أتوقّف عن المتابعة، ربّما لكي أحتفظ للقرّاء بسرّ اكتشاف هذا «السحر» بأنفسهم، من أجل أن يقعوا على هذه اللحظة الشعريَّة، هذه اللحظة التي نجد فيها باريكو «المحتال»، الحسّاس، المخالف، الإنساني الكبير، أي من يملك صفات الكاتب الذي يدهشنا ونحبّه.

«من دون دماء» رواية مدهشة وقاسية، علينا أن نقرأها اليوم في ظلّ هذا الجنون الذي يحرِّك العالم. جنون قد لا نكتشفه إلاّ مع الجملة الأخيرة.

في روايته الأخيرة «القصّة هذه» نعود لنكتشف كلّ هذا العبق الذي وجدناه في «حرير» والذي جعل منه واحداً من أبرز الروائيين، لا في إيطاليا فحسب، بل أيضاً على الساحة الأوروبيَّة. يعالج باريكو، في روايته هذه، إحدى الأساطير الكبرى، المؤسِّسة للحداثة: أسطورة السيّارة والسرعة الناتجة عنها، أي هذا الحلم الإنساني في ترويض القوّة الميكانيكيَّة كي يصنع منها وهم الحريَّة هذه، تاركًا خلف ذلك كلّه

أحاسيس الخوف والكآبة. يستعيد الروائي الإيطالي إذًا، في «القصّة هذه»، موضوعًا لطالما فتن العديد من الكتّاب قبله، بدءًا من المستقبليين، عند بداية القرن العشرين. إلاّ أن باريكو لا يندفع كثيرًا في إعادة إنتاج كلّ هذا التفاؤل البريء و«المحارب» اللذين وجدناهما عند مارينيتي، إذ يعرف جيّدًا أنَّ التطوُّر والتقدُّم اللذين تشكِّل السيّارة رمزهما بامتياز، يحملان في طيّاتهما موكبًا من المآسي، أي أنّ الحداثة، بالنسبة إلى الكاتب الإيطالي، هي الوعد بهذه السعادة، الهاربة دائمًا وأبدًا. هذه الاستعارة، هي التي نجدها تجتاز الكتاب من بدايته إلى نهايته، حيث نجد أنَّ التاريخ الجماعي للأساطير الكبرى لا معنى له إلاّ لأنَّه مليء بالمغامرات الفرديَّة، بالجسد الإنساني كما بالأحاسيس المختلفة. من هنا، يروي باريكو، وعبر مقاطع وشذرات كما عبر قصص العديد من الرواة، حياة «أولتيمو باري»، منذ أن كان طفلاً شغوفًا بأوّل سباقات السيارات، مرورًا بكونه ذلك الجندي الشابّ الذي ـ وكما الألوف غيره من الجنود ـ شعر «باهتزاز الأرض من تحت قدميه» خلال الهزيمة الإيطاليَّة في «كابوريتو»، زمن الحرب العالميَّة الأولى، لنصل في ما بعد، إلى فترة العشرينيات حيث «تاه هذا الشابّ في هذه المناظر الكبيرة في الولايات المتّحدة الأميركيَّة» قبل أن يعود إلى إنكلترا حيث حقَّق حلمه «المجنون» بقيادة سيّارة على إحدى حلبات سباقات السيّارات وكأنَّه كان يعيد بذلك إنتاج مسار حياته بأسرها. من الضباب إلى الشمس تبدأ الرواية في شهر أيّار من العام ١٩٠٣ في «فرساي». ثمّة استعدادات حثيثة لأحد سباقات السيّارات، الذي كان يهمّ باجتياز أوروبا، من باريس وصولاً إلى مدريد، من «الضباب» وحتى «الشمس». مئتان وأربعة وعشرون متسابقًا كانوا

يستعدّون للانطلاق، ولا يفصل بين كلّ واحد منهم سوى دقيقة واحدة. الجميع خلف مقاود سياراتهم، التي تنتمي إلى تلك الحقبة. وعلى الطريق ملايين المشاهدين الذين يتدافعون لكي لا تضيع عليهم ولو لحظة من لحظات هذا «العرض»، كانوا «مسمّرين إلى جانبي الطريق مثل ذباب فوق كومة من السُكّر». بيد أنَّ سرعة المتسابقين، سبّبت الكثير من حوادث السير، التي ذهب ضحيّتها العديد من القتلى، لذلك لم يصل أحد إلى مدريد. في المشهد الثاني، يستعيد أليسندرو باريكو حكايته بعد عام من مرور أحداث هذا السباق، إلى الجانب الآخر من جبال «الألب». كان هناك الطفل أولتيمو باري الذي ينحدر من منطقة «البيمون». طفل هزيل لكنَّه قويّ القلب. كان والده، ليبيرو باري، صاحب «كاراج» للسيّارات، أي أنَّه يعرف ما معنى «الجوان كولاس» وكيف يستطيع المرء أن يصنع «فيتيس» السيّارة. ذات يوم، يتدخَّل «القدر» في كلّ هذه الحكاية، إذ يقود إليه «كونت دامبروزيو». كان هذا الأخير يحلم بالاشتراك في سباقات السيّارات لذلك كان يبحث عن «ميكانيكي» جدير بهذا الاسم. بعد ذلك ينتقل القارئ إلى الجبهة الإيطاليَّة العام ١٩١٧ وليُسحر بالفتاة الروسيَّة إليزافيتا، مدرّسة البيانو، التي كانت مقتنعة بأنَّ كلّ الرجال ليسوا سوى أطفال. جريًا على عادته، يبرع باريكو، الذي يبرهن مرة أخرى على موهبته بكونه «حكواتيًّا» لامعًا و«محنّكًا»، في بناء هذه المناخات والشخصيّات الغريبة الأطوار المفترسة من قبل أحلامها، إذ إنَّ ركضها وراء هذه الأحلام بشكل لا يكلّ، يصبح هو نفسه معنى هذه الحيوات التي يحملونها. من هنا نجد أن تنوُّع مساراتهم التي تتلاقى وتتباعد بدون توقّف ترتكز على هذه

« المروحة » الواسعة من الأساليب التي تسمح لباريكو بأن يسبر غور العديد من تركيبات الرواية التقليديَّة من داخل هذه النظرة الما ـ بعد حداثيَّة. بهذا المعنى، نجد الكثير من الاتهامات التي وجّهت لباريكو بالتكلُّف في الكتابة، متناسين بذلك بأنَّ هذا « التكلُّف »، بالنسبة إليه، ليس عنصراً تزيينيًّا، بل إنَّه يشكِّل عصب الرواية الأساسي. فباريكو، وبعيداً عن هذه الروح النقديَّة القويَّة التي يملكها، لا يزال يريد الاعتقاد بهذا الأدب « الملحمي » المعجون بالعواطف والشعر، وعبر إدراكه جيِّداً بأنَّ العصر الذي نعيشه ـ وإن كان يمكن لنا أن نؤمن به بسذاجة ـ إلاّ أنّه شهد تطوُّراً كبيراً. من وجهة النظر هذه، يبدو لنا أليسندرو باريكو، في روايته « القصّة هذه »، بأنّه يتقاسم مع إليزافيتا ـ حبّ أولتيمو المستحيل ـ ملاحظتها في نهاية الرواية: « أريد شيئًا فُقد » من هذا العالم. ربّما كان هذا الواقع المفقود، الذي يلاحقه الكاتب، من كتاب إلى آخر، وبعناد كبير، وبطريقته الخاصّة التي سبّبت السعادة للكثير من القرّاء. إذ إنَّه يعرف كيف يروي الحكاية بلباقة و« خبث » وبتنوُّع كلّ هذه الأساليب التي يلجأ إليها. من هنا نحن أمام رحلة موسيقيَّة في القرن العشرين، حيث المشاهد تتكاثف في نوع « من الموسيقى البيضاء »، هذه الموسيقى، التي قال إنَّه كتب من خلالها روايته الأولى « حرير » أي تلك الموسيقى التي تمشي من دون أن تفضح المناخ كثيراً. تمامًا كما نجد في نهاية الرواية. نحن في العام ١٩٣٩. تقول والدة أولتيمو لابنها: « إذا أحببت أحداً يحبّك، لا تحطِّم أحلامه أبداً. إذ إنَّ حلمه الكبير، حلمه الأكثر عبثيَّة، هو أنت ». درس جميل آخر نجده في كتاب آخر، لكن وللآسف كان في نهاية الرواية.

دان براون:
ابتسامة مريم المجدليَّة

ابتسامة «الجوكندا» (أو «الموناليزا» بتسمية أخرى) ودموع مريم المجدليَّة والبحث عن «الغرال» (= الكأس المقدسة التي سقى فيها المسيح تلاميذه الخمر ليلة «العشاء الأخير»، أي الليلة التي سبقت الصلب)، ثلاثة توابل، أعطى مزجها ببعضها البعض، «كوكتيلاً» غير متوقّع: كتاب «شيفرة دافنشي»، رواية الكاتب الأميركي دان براون، التي منذ أن صدرت في الولايات المتّحدة الأميركيَّة، في آذار من العام ٢٠٠٣، تحوَّلت إلى ظاهرة في عالم النشر. إذ إنَّها تربَّعت على المركز الأوّل في قائمة الكتب الأكثر مبيعًا في صحف «النيويورك تايمز» و«الوول ستريت جورنال» و«البابليشيرز وويكلي» و«السان فرانسيسكو كرونيكل».

بيع منها أكثر من ١٠ ملايين نسخة، بالإضافة إلى نصف مليون نسخة أخرى بالفرنسيَّة بعد أشهر قليلة من صدورها، وقد أثارت «ولعًا دينيًّا استعراضيًّا» وإن كان أقلّ من فيلم ميل غيبسون، مثلما أثارت نقاشات متنوّعة، مثلما كانت السبب في نشر كتب حولها غايتها أن تشرحها أو أن تحلِّل هذا النجاح غير المتوقّع. شركة كولومبيا للإنتاج اشترت الحقوق وحوّلتها إلى شريط سينمائي قام بإخراجه رون هاوارد. تُرجمت إلى أكثر من أربعين لغة، من بينها العربيَّة، حيث صدرت عن «الدار العربيَّة للعلوم» في بيروت، إلاّ أنّها لم تلق المصير نفسه بالنجاح، لأنَّها أثارت حفيظة جهل البعض، الذين يعتبرون أنفسهم، «حرّاس الأخلاق العالية»، إذ طلب «المركز الكاثوليكي للإعلام» (في بيروت) من مديريَّة الأمن العامّ مصادرة الكتاب بحجّة أنّه يمسّ العقيدة المسيحيَّة، وما كان على الرقابة إلاّ أنّ استجابت للسلطة الدينيَّة، فأصدرت فرماناتها المحلّلة والمحرّمة، متجاهلة، أو لنقل محتقرة، رأي «الأبناء الرعويين» الذين يستطيعون، بالتأكيد، الحكم عمّا إذا كانت هذه الرواية، قد تبعدهم عن دينهم أم لا، أي بمعنى آخر، وكأنَّها تقول إنَّ «أبناء الكنيسة» لا يفهمون وبأنَّهم هم فقط من يستطيع التمييز بين الخير والشرّ.

إذًا، والحال كهذه، يبدو للوهلة الأولى أنَّ المديريَّة العامّة للأمن العامّ لا «تتحمَّل المسؤوليَّة» لأنَّ الاعتراض جاء من «السلطة الروحيَّة»، وهنا تكمن المشكلة الكبرى، في أنّ ما ننادي به من دولة المؤسّسات، ليس سوى مجرّد كلام، ما دمنا ننقاد لسلطة أخرى، نعليها فوق سلطة المؤسّسة التي يجب أن تكون هي نفسها في قلب مركز القرار.

في أيّ حال، وفي العودة إلى الكتاب، تبدأ رواية «شيفرة دافنشي» كرواية بوليسيَّة. يتمّ العثور على جثّة القيّم على متحف اللوفر في وسط هذا المكان الخلاّب، وفي وضعيَّة متفرّدة. كان عاريًا بشكل كامل وساقاه متباعدتان ومحاطتان برموز غريبة. كان مشهد الجثّة يستدعي لوحة «الرجل الذي من فيتروف»، لوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة. لكن سرعان ما يظهر التحقيق أنَّ هذه الوضعيَّة ليست من جرّاء عمليَّة القتل التي قام بها الرجل الأبرص، بل محاولة أخيرة من الضحيَّة نفسها التي كان يبحث من خلالها عن نقل رسالة ما.

إزاء هذا لم يكن من المفيد إرسال المحقّقين للبحث عن القاتل، إذ تراءت هذه العمليَّة، عمليَّة لا معنى لها، لذلك كان من الأجدر البحث عن هذا السرّ الكبير والمهمّ، الذي لم يكن يعرفه إلاّ القيّم نفسه، بصفته المؤتمن الوحيد عليه. ضمن هذا الإطار، يتم استدعاء روبرت لانغدون، وهو اختصاصي في علم الرموز في جامعة هارفرد، الذي كان موجوداً وقتها في باريس، لتقديم محاضرة. تُفرد له مساعدة شابّة، صوفي نوفو، حفيدة القيّم، ليعملا معًا على فكّ شيفرة هذا السرّ.

من دون أن نجد حلاًّ كاملاً لهذه الحبكة، نستطيع القول إنَّ الكنيسة الكاثوليكيَّة، وفق الرواية، قد «شوّهت» بشكل خاصّ الحقيقة التاريخيَّة المتعلِّقة بالمسيح. إذ ومثلما يرى دان براون في روايته، نجد أنَّ المسيح قد تزوَّج مريم المجدليَّة، وأنَّ أطفالهما، وبعد العديد من الأحداث الطارئة والمتقلّبة، وجدوا أنفسهم في بلاد الغاليين وبأنَّهم أسَّسوا سلالة

الملوك «المروفنجيين»، وأنَّ السلالة التي انحدرت منهم تعيش دومًا في فرنسا، ومن بينهم كان هناك حافظ متحف اللوفر.

ثمّة جمعيَّة سرّيّة، هي «جمعيَّة سيون الدينيَّة»، هي التي أصبحت فيما بعد المؤتمنة على هذا السرّ الذي يشكّل سلاحًا فعّالاً، رغبت الكنيسة الكاثوليكيَّة، وتحديداً عبر جناحها الأقسى والمتشدِّد الذي يُعرف باسم «أوبوس داي»، في عدم الكشف عنه. وعلى مرور العصور والحقب المختلفة، حاول عدد من أعضاء هذه الجمعيَّة أو الطائفة، تسريب بعض الإشارات، ومن بينهم ليوناردو دافنشي، الذي «زرع» لوحاته بشارات بليغة ومفخّمة وتتعلّق بالدور البارز لمريم المجدليَّة في الديانة الكاثوليكيَّة.

بدءاً من هذه النقطة، تنحو الرواية بالابتعاد عن النوع الروائي البوليسي الذي طالعتنا به كي تتحوَّل إلى «لعبة» أشبه بهذه «الألعاب الاجتماعيَّة» التي تتمحور على فكّ شيفرة الألغاز المتداخلة في بعضها البعض. كأن نجد مثلاً أنَّ عبارة «أيُّها الشيطان الدراكوني! أيُّها النصل المقدّس» (Oh, Draconian Devil! Oh, lame saint) ليست في الواقع إلا جناسًا كاملاً لجملة: ليوناردو دافنتشي! الموناليزا! (علينا قراءة العبارة بالأحرف اللاتينيَّة كي نجد تطابق الحروف، ص ٢٠٩ من النسخة العربيَّة) إلخ... ربّما من هذه النقطة تحدّث البعض عن اقتراب رواية دان براون من رواية أمبرتو إيكو «بندول فوكو»، هذا لو لم يدأب إيكو في روايته، بصفته عالم سيمياء، على تسخيف هذا الجنون التفسيري المتعلِّق برؤية الشارات في كلّ شيء، إذ تغلق على نفسها في هذا

القياس المنيع، ألم يقل: «أعتقد بوجود جمعيَّة سرِّيَّة لها تشعّبات في العالم بأسره، تحيك المؤامرات كي تنشر الشائعات بوجود مؤامرة عالميَّة».

ربّما كان باستطاعتنا أن نفسِّر هذا النجاح الكبير الذي عرفته رواية «شيفرة دافنتشي» إلى سمتها «اللعوب» التي تدعو القارئ، بإلحاح، إلى فكّ رموز هذا الجناس والألفاظ المتنوِّعة الأشكال والأنواع، كأن يجعل الكاتب الفرنسي جان كوكتو أحد أعضاء حرّاس المعبد، أو أن يكون والت ديزني قد كشف عن سرّ الكأس المقدَّسة في أحد أفلامه «الحوريَّة الصغيرة». لكنّ كلّ هذه الرموز والشيفرات لا تقتل الكتاب، إذ يعرف الكاتب كيف ينسج خطّه الدرامي المتصاعد إلى أقصى التشويق، من دون أيّ هفوة.

هناك أيضًا هذه اللحمة المتشابكة بشكل متين تعجز عن أن تجد فيها أيّ سقطة أسلوبيَّة، عبر هذا المناخ «الأيزوتيري» الذي يلفّ جميع ثنايا الكتاب. كما أنَّنا نجد في الرواية أيضًا هذه الخارطة السياحيَّة للأماكن العديدة، من متحف اللوفر إلى ساحة السان سولبيس، ومن دير الويسمنستير في إنكلترا إلى إحدى القرى الاسكتلنديَّة، وكأنَّه يضع أمامنا أطلسًا سياحيًّا، لو اتّبعناه لقمنا بجولة ممتعة. كذلك نرى أنَّ أحد أسباب نجاح هذا الكتاب يعود إلى هذه السمة النسويَّة في أطروحاته والتي تشير إلى الدور الذي قامت به الكنيسة في إلغاء أيّ دور للمرأة في تاريخ الأديان، بينما يدافع براون عن فكرة أنَّ النساء لعبن دورًا مهمًّا في بدايات الكنيسة وانتشار الدين المسيحي. كلّ هذا، من دون أن

ننسى الإشارة إلى تسلُّط هذه القوى الدينيَّة المهيمنة ودورها في التلاعب بالكائن البشري والتلاعب به. قد تكون فكرة التسلُّط هي مصدر الوحي عند الروائي دان براون.

إزاء ذلك، ثمّة سؤال بسيط يطرح نفسه: من هو دان براون؟ براون العام ١٩٦٤ في «النيوهامشير» وكان أستاذ اللغة الإنكليزيَّة في جامعة فيليبس إكسيتير في العام ١٩٩٥، حين دخلت الأجهزة الأمنيَّة الأميركيَّة إلى حرم الجامعة لتوقيف أحد الطلاب الذي تحدّث مع صديق له، عبر الميل، قائلاً له إنَّه يريد اغتيال الرئيس كلينتون. كان الأمر مجرّد مزحة (تذكِّرنا بمزحة كونديرا)، ولم ينتج عنها أيّ مضاعفات، إلاّ أنَّ بروان تفاجأ من قدرة عملاء المخابرات على مراقبة الكائن البشري في جميع تحرُّكاته. من هنا تخلَّى عن هوايته في كتابة كلمات الأغاني (عُزفت إحداها في الألعاب الأولمبيَّة التي جرت في أتلانتا) ليكتب روايته الأولى العام ١٩٩٦ والتي تتحدَّث عن وكالة الأمن القومي والخطر الذي تشكِّله على حرّيَّة الكائنات البشريَّة.

في روايته التالية «ملاك وشياطين»، وضع براون للمرّة الأولى فيها، شخصيَّة روبرت لانغدون، وهي بدت كأنَّها محاولة واختبار للوصول إلى «شيفرة دافنشي». إذ نجد فيها أيضاً جمعيَّة أخرى، تدعى «إلوميناتي»، على خلاف مع الكنيسة، مثلما نجد تحقيقاً يمتدّ من عصر النهضة إلى عصر غاليله ومقتل أحد العلماء الذي اكتشف ما عرف باسم «اللامادّة»، حيث هناك عيّنة متفجِّرة منها موجودة في أقبية الفاتيكان الذي كان مشغولاً ومنهمكاً بعمليَّة انتخاب «بابا» جديد.

قد يكون براون سعيداً بنجاحه الحالي، وهو يملك اليوم أفكاراً لدزّينة من الروايات بطلها روبرت لانغدون المشغول بحلّ ألغاز الإنسانيّة الكبرى. لكن قبل ذلك، ومثلما تقول الأخبار الواردة من بلاد العمّ سام، ثمّة جزء آخر من «شيفرة دافنتشي» يعمل عليه الروائي حاليًّا. ما يرغب فيه براون، أن يكون هذا التحرّي ليس قادراً فقط على حلّ جرائم القتل، بل على فكّ رموز هذا الكون المليء بالغموض وبالألغاز وبالمصادفات الغريبة.

وإذا كان البعض قد تحدَّث عن مناخ مشابه بين «شيفرة دافنتشي» و«بندول فوكو»، فإنّ كاتبًا أميركيًّا آخر هو لويس بيردو اتّهم براون بسرقة الفكرة من رواية له أصدرها العام ١٩٨٣ بعنوان «ميراث دافنتشي» (The Da Vinci Legacy مثلما نقرأ على إحدى المواقع الإلكترونيَّة) وقد تبعتها بعد سنتين (١٩٨٥) رواية أخرى بعنوان «ابنة الله»(Daughter of God). حول ذلك يقول جون أولسون، مدير «معهد القضاء اللغوي» والذي يساعد بيردو في دعم ادّعاءاته إنَّ هناك العديد من نقاط التشابه بين العملين، من هنا لا نستطيع القول إنَّها محض صدفة. على سبيل المثال، تبدأ القصّة بجريمة قتل أحد خبراء الفنّ الذي يكتب رموزاً سرّيَّة بدمه قبل أن يموت. ويُتَّهم بطل الرواية، الذي كان يعرف الخبير. هذا الرمز الذي تركه الخبير قبل موته يقود بطل وبطلة الرواية إلى لوحة مرسومة على خشب كان عنوانها يشير إلى المرأة الموجودة في الرواية. عند ذاك، يعطي القيّم على هذه اللوحة الخشبيَّة للبطلة مفتاحًا ذهبيًّا عائداً لصندوق في أحد مصارف زوريخ يحوي صندوقًا آخر لا يستطيع أحد فتحه إلاّ إذا كان يعرف الشيفرة السرّيَّة،

إلخ. ويضيف أولسون أنَّه ليس التشابه الوحيد بل هناك غيره الكثير. ما هو؟ علينا أن ننتظر ما ستسفر عنه هذه القضيَّة التي لم يكن براون يتوقّعها.

صحيح أنَّ الأسئلة التي يطرحها دان براون في كتابه هي أسئلة مخالفة للمألوف، بمعنى ما، ولكنَّها ليست أسئلة تُطرح للمرة الأولى. لكنّ ما يثير هو أنَّ دان براون «يدّعي» أنَّه يقدِّم حقيقة تاريخيَّة، وإن كان علينا أن نقرأ الكتاب من جانبه التخييلي الروائي. عديدون هم الذين فعلوا ذلك، فالأمثلة لا تُحصى. من هنا لنعد قليلاً إلى فكرة المجدليَّة التي يتزوّجها المسيح في كتاب براون، والتي تلعب فيه دوراً أساسيًّا، لنستعد معها بعض الأشياء.

قليلة هي الوجوه الآسرة في الأناجيل والتي تشبه شخصيَّة مريم المجدليَّة التي وُلدت بالقرب من بحيرة طبريّا. لكن قبل البدء، لنشر إلى شيء لم يعد وارداً اليوم عند الكنيسة الكاثوليكيَّة والرومانيَّة. لفترة طويلة ماضية، خلط التقليد اللاتيني بين ثلاث شخصيات ورد ذكرها في الأناجيل الأربعة على أنَّها شخصيَّة واحدة. هناك أولاً المرأة الخاطئة التي أعلنت توبتها والتي سكبت العطر على قدمي المسيح (إنجيل لوقا، الإصحاح السابع، ٣٧،٥٠) ومريم من بيت عنيا، شقيقة مرتا ولعازر (إنجيل يوحنّا الإصحاح ١٢،١٣) وأخيراً المجدليَّة نفسها التي لا نعرف عنها إلاّ أنَّ المسيح خلّصها من الشياطين السبعة (إنجيل لوقا، الإصحاح الثامن، ٢). من هنا وخلافًا لما يمكن أن توحي لنا به رواية دان براون، لا يعود الأمر إلى سوء نيَّة، بل إلى ارتباك يؤسف له، قامت به الكنيسة الرومانيَّة بتحميل مريم المجدليَّة خطيئة الزنى هذه.

ما هو مؤكَّد في الدين المسيحي بالاعتماد على الأناجيل الأربعة هو أنَّ المجدليَّة كانت جزءاً من « المحيط النسائي » الذي كان يلتفّ حوله. في أحد أشهر المقاطع من إنجيل يوحنّا (الإصحاح العشرون، ١٨،١١) تظهر المجدليَّة وهي تبكي على القبر الفارغ، غداة القيامة، فتأتي الملائكة لتسألها لماذا تبكي، فتجيبها بأنَّهم أخذوا لها سيِّدها ولا تدري أين وضعوه. التأويل المسيحي (الغربي؟) وجد في هذا المقطع وكأنَّه استعادة لنشيد الأنشاد (أحد أجمل فصول « العهد القديم »)، والذي هو في « الواقع » قصيدة حبّ تنشدها خطيبة إلى زوجها المستقبلي، حين تقول: « طلبت من تحبّه نفسي، طلبته فما وجدته »... نشيد الأنشاد، بداية الإصحاح الثالث). ووفقًا لإنجيل يوحنا، تأتي بقيَّة القصّة على الشكل التالي: تشاهد مريم المجدليَّة حينذاك المسيح في الحديقة التي تجاور القبر فتحسبه بستانيًّا. عندئذ يناديها المسيح باسمها، فتتعرَّف إليه. ويضيف المسيح بالقول بألا تلمسه لأنه لم يصعد بعد عند أبيه.

هذه الـ « noli me tangere »، كما وردت في اللاتينيَّة، أي المشهد الذي نجد فيه المسيح يدفع المجدليَّة على قدميه بينما كانت تحاول، عبثًا، لمس جسده العاري، ليست سوى « ثيمة » روت مجموعة الأيقونات والصور الغربيَّة، من شونغاور وحتى تيتيان. بعض التأويلات وجدت فيها أيضًا، دعوة إلى تخطِّي حبّ جسدي خالص. بيد أنَّه ما لا يقبل الجدل، هو وجود « علاقة خاصّة » بين المسيح والمجدليَّة. كانت موجودة تحت الصليب. كانت أيضًا الشاهدة الأولى على القيامة حتى قبل التلاميذ الرسل. لكن ما أثار ريبة مريدي المسيح، الذكور (إنجيل لوقا، الإصحاح الرابع والعشرون، (١١) هو كيفيَّة تصديق شهادة امرأة؟ فيما

بعد أعادت الكنيسة الاعتبار للمجدليَّة حتى أنَّ التقليد «الدومينيكاني» أسماها «رسولة الرسل». من هنا، فإنَّ جعلها خليلة المسيح أو زوجته ليس بالأمر السهل، وفق الأناجيل والتقاليد اللاحقة عند المسيحيين، وربّما كانت عتبة من الصعب اجتيازها، من هنا هذه الضجّة، في ما قام به دان براون، بدفعه المتخيّل الروائي الفنّي إلى أقصاه، حتى وإن جعلنا نعتقد أنَّ اللعبة الروائيَّة تعتمد على الواقعة التاريخيَّة، بكونه يقول إنَّه يعتمد على وثائق تمّ اكتشافها وبخاصّة مخطوطات قمران (البحر الميت) ونجع حمادي في مصر.

ومع ذلك، فإنَّ هذا الموضوع ألهم عدداً كبيراً من الروائيين وكتاب الشرائط المصوّرة والسينمائيين الذين صوَّروا المسيح وهو يهرب من عذاب الصليب الأخير، ليقضي أياماً سعيدة محاطًا بزوجته وبعدد من ذرّيته... تماماً كما في فيلم مارتن سكورسيزي «التجربة الأخيرة للمسيح»، أو في كتاب «المثلث السرّي» (منشورات غلينا) والعديد غيرها.

منذ البدايات، جاءت العديد من القصص الجميلة لتحفر صداها على اللُحمة الإنجيليَّة، مثلما نجد في الأسطورة البروفانسيَّة الفرنسيَّة أنَّ مريم المجدليَّة أبحرت إلى مارسيليا برفقة مرتا ولعازر وماري سالومه، وبرفقة خادمتها ساره، لتهدي الناس «المسيحيَّة». ولغاية اليوم لا يزال أهل قرية سان ماكسيمين الواقعة في منطقة الفار في الجنوب الفرنسي يقودون الزائر لمشاهدة رفاتها. هذه المرأة النادمة، التي عاشت كناسكة في إحدى المغائر، شكّلت بدورها موضوعاً آخر أوحى للعديد من الفنّانين من كارافاجيو وحتى جورج دو لا تور.

في كتاب «عنف وغموض»، يعلّق الشاعر الفرنسي رينيه شار على لوحة لجورج دو لا تور، وهي لوحة «المجدليَّة على ضوء المصباح»، وهي بالمناسبة معروضة في متحف اللوفر - ولا يذكرها دان براون في كتابه هذا - بالقول: «في يوم اعتباطي، ثمّة آخرون أقلّ تلهّفًا منِّي، سيسحبون قميصك من اللوحة، سيحتلّون مخدعك. لكنَّهم سينسون وهم مغادرون أن يغمروا مصباحك، لينتشر القليل من الزيت، بسبب مقبض الشعلة، على الحلّ المستحيل».

ربّما من هذا الشعر نستطيع أن نقرأ رواية دان براون، فبعيداً عن هذه القراءة الدينيَّة التي أثارت البعض، ثمّة متعة في اكتشاف هذه اللعبة التي ينسجها الكاتب، إذ إنَّه، وفي الوقت عينه، يلعب بتحريك شخصيّاته، مثلما يلعب بنا نحن القرّاء ويحرّكنا. من هنا هل كلّ ما يرويه براون هو محض اختلاق؟

لو أخذنا مثلاً فرضيَّة براون في زواج المسيح من المجدليَّة لوجدنا أنَّه يعتمد على إنجيل فيليبوس (وهو من «الأناجيل المزوَّرة» التي لا تعترف بها الكنيسة)، وهو نصّ ذو إيحاءات غنوصيَّة. ثمّة جملة فيه تقول: «وكان برفقة المخلّص مريم المجدليَّة. كانت المفضّلة عند المسيح الذي غالبًا ما كان يقبّلها على فمها». تبدو هذه الجملة «مثيرة للشغب» فيما لو أخرجناها من سياقها، إذ كما يجد فريديرك لونوار مدير تحرير صحيفة «لوموند الأديان»، ومؤلّف العديد من الكتب أنَّ «كل شيء في إنجيل فيليبوس يتحدَّث عن «أعراس روحيَّة» بين اللّه (أو المسيح، وفق الدين المسيحي) وبين الروح البشريَّة. ففي هذا النصّ كما

في جميع النصوص الغنوصيَّة، نجد أنّه ليس هناك أيّ تفرّد، بمعنى أنّه ليس هناك أيّ اعتبار للجسد والجنس. من هنا يجب أن نرى هذه القبلة على الفم بصفتها مجازاً. إنَّها صورة شائعة للدلالة على أنَّ اللّه «ينفخ الروح في الكائن البشري». من هنا وكما يجد لونوار أنَّ «براون يقوم بتفسير معكوس حين يؤكّد على أنَّ النصوص الغنوصيَّة تتحدَّث عن علاقة جسديَّة بين المسيح والمجدليَّة. لأنَّ زواجهما ليس سوى بدعة جديدة أطلقتها بعض الأوساط الإيزوتيريَّة الأنغلو ساكسونيَّة، المستوحاة من كتابات بيير بلانتار وجيرار دو سيد».

من هذه النقطة ينطلق براون، إذ نعرف أنَّ الكنيسة ناقشت قضيَّة بقاء المسيح بتولاً أم لا، لكنَّها لم تطعن بذلك بشكل جدّي. يعود براون إلى حجّة وثيقة الصلة بذلك: في عصر المسيح، كان على جميع اليهود الذين بلغوا الثلاثين الزواج. بيد أنّه لا يشير إلى نقطة وهي أنَّ طائفة منهم، الإيسينيون، الذين عاشوا في عصر المسيح، مثلما يقول لونوار، كانت تبشّر بالعفّة والتبتّل، مثلما تقول عن ذلك مخطوطات قمران، التي يعتمد عليها براون نفسه. وفي العودة إلى المخطوطات عينها، نجد أنَّها لم تتحدَّث إلاّ عن التوراة العبرانيَّة وعن الأسينيين إذ كانت تجهل، بشكل كامل، سيرة المسيح والأدب المسيحي.

من هنا، هل كل ما قاله براون خاطئ؟ أبداً. لأنَّ دور المجدليَّة حتى في «الأناجيل الشرعيَّة» - أي التي تعترف بها الكنيسة - وهي التي بشرَّت بالقيامة، على قدر أكبر وأهمّ ممّا حفظته الكنيسة فيما بعد. من هنا يبدو الكاتب محقًّا حين يؤكّد على أنَّه كان للنساء الدور

الفعّال في الكنيسة البدائيَّة. كذلك يبدو محقًا في أنَّ المسيحيَّة «كظمت المبدأ الأنثوي» الذي كان حاضراً في الباغانيَّة وعبادة الآلهات، مثل إيزيس، لأنَّ الديانات التوحيديَّة الثلاث قد فرضت الوجه الذكوري «للأب الكلّي القدرة»، والذي يبدو «كطاغية» في بعض الأحيان. من هنا جاء وجه مريم العذراء ليعوِّض قليلاً عن هذه «الهيمنة».

هل بهذا المعنى يبدو براون ككاتب «نسوي»؟ ربّما النقاشات العديدة التي عرفها الكتاب لا تسمح لنا بسؤال كهذا، لأنَّ القضيَّة تخطَّت أبعاد الحبكة البوليسيَّة والتأويلات الشخصيَّة، حين تحوَّلت إلى قضيَّة «إيمانيَّة» لم يفصل الفاتيكان فيها بعد، ولا حتى الكنيسة الكاثوليكيَّة في فرنسا. بل كلّ الردود التي جاءت كانت في الولايات المتّحدة، وعبر الكاثوليك والبروتستانت، وأيضًا في لبنان عبر المركز الكاثوليكي للإعلام.

هل هي قضيَّة إيمانيَّة فعلاً؟ ليست بالضرورة، فالتاريخ المسيحي عرف الكثير من هذه الكتابات التي لم تؤثّر على «العقيدة»، من هنا، فإنَّ المصادرة ليست سوى مصادرة الفعل الإبداعي التخييلي الذي نرغب في أن يكون حرًّا.

المحتويات

إنَّه كتاب في «خرائطيَّة» الرواية، وأستعمل هذه الكلمة بمعناها الحرفي، أي سفر وتجوال في بلاد مختلفة الأهواء. حتى الكتّاب الذين أتناولهم ينتمون إلى مدارس وتيّارات فكريَّة وأدبيَّة وأسلوبيَّة متنوِّعة. لم أستطع التعلّق مرّة بنمط كتابيٍّ واحد. وأكثر ما يدهشني قدرة البعض على الانحياز إلى أسلوب محدَّد، لدرجة أنَّه يصبح من محازبيه. هل بهذا المعنى يكون الأدب نوعًا من إيديولوجيا والقرّاء رجال ميليشيا؟ أعتقد أنَّ أكثر ما قتل الأدبَ هو هذه «العقيدة» التي تعلَّق بها البعض.

دار الآداب
هاتف ٨٦١٦٣٣-٨٠٣٧٧٨
ص ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت

ISBN: 978-9953-89-096-8
9 789953 890968

تصميم الغلاف رم الجندي
لوحة الغلاف: جون سينجر سارجنت

